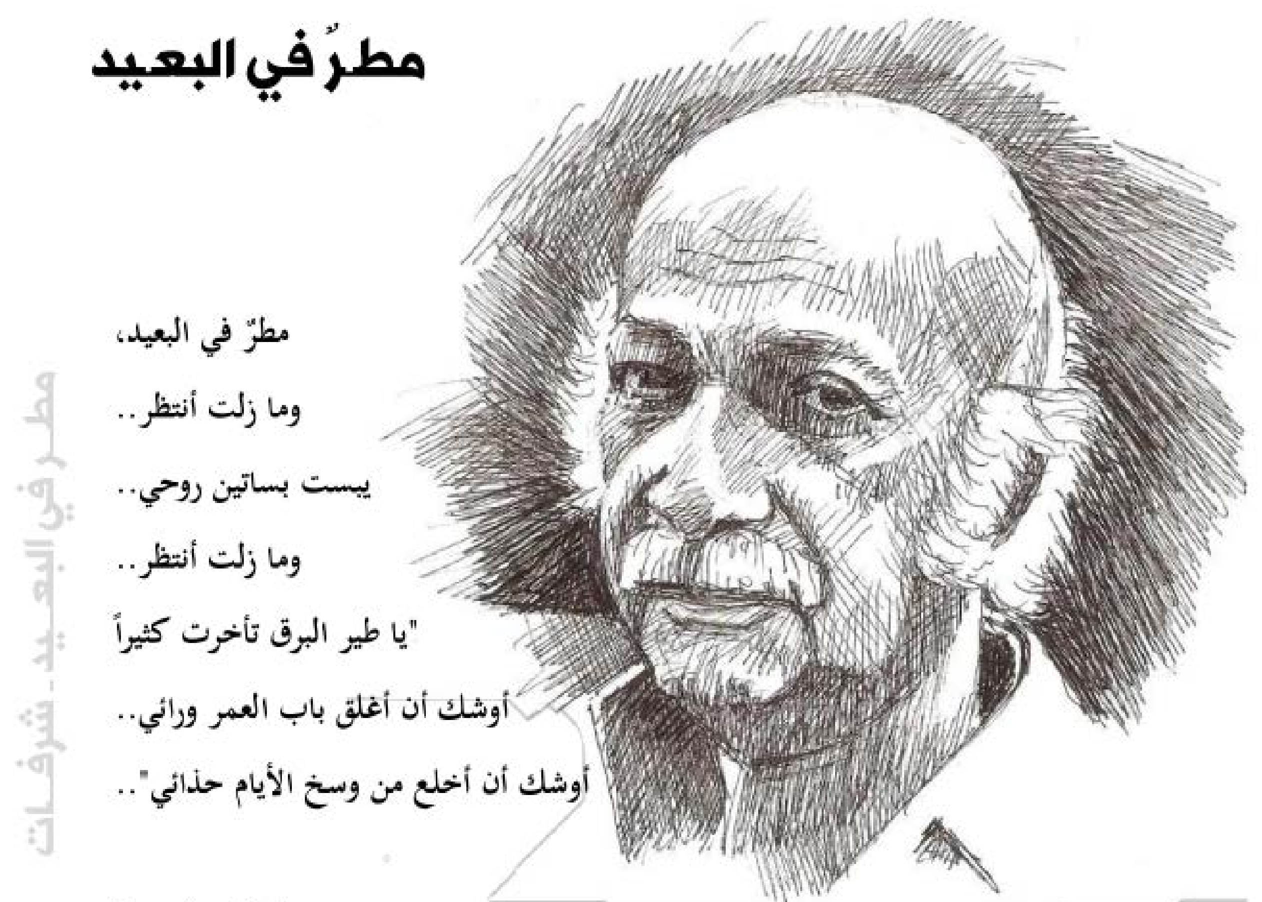
رئيـس التحرير
بديع صقور

مطرٌ في البعيد



مطرٌ في البعيد،
وما زلت أنتظر..
يبست بساتين روحي..
وما زلت أنتظر..
"يا طير البرق تأخرت كثيراً
أوشك أن أغلق باب العمر ورائي..
أوشك أن أخلع من وسخ الأيام حذائي"..

"مظفر النواب"

وتأخرت يا طير المطر.. تأخرت كثيراً!!

أتمنى يا طير المطر أن لا يكون تأخرك هذا، بسبب

رشقة رصاص أصابت منك مقتلاً، على يد "ذئب

متربص" بين شعاب جبال المطر، فتأخرت في الوصول؟!

***

"إن الإله الأبيض لم يسمع أنين آبائنا، ولا حشرجة

الغابات ولا بكاء الماء".

وول سونيكا" [1]

تعلّمْ:

مع هدير الطائرات لن يسمع الأنين..

مع انفجار الصواريخ لن تصل الحشرجة للآذان الصماء..

وفي قلب الحرائق يترمد الدمع، وينسحب البكاء..

وأظنك تعلم:

إن الإله الأبيض لا يؤمن بالأنين، وليس للحشرجة

قيمة تُذكر عنده، يقول الإله الأبيض: "كلما ازدادت المقابر الجماعية نقلل من

احتمال التضخم السكاني".

إن البكاء مجرد دموع عابرة..

هذا الإله الأبيض، لم يقتنع بعد بأن هذه الغابات، وهذه الأنهار،

وهؤلاء البشر، وهذه الأفريقيا ما تزال حظيرة لقطعان خنازيره الجائعة..

***

[1] وول سونيكا: أديب نيجيري، أول أديب أفريقي يحصل على جائزة نوبل للآداب عام 1986.

تحاور القتلة:

ـ لا ترموه في البحر، "قد يعيد الموج لروحه الحياة"..

ـ لا تدفنوه "قد ينبت مرةً أخرى"..

ـ لا ترموه على الطريق "لربَّما تشي بنا الريح".

- أبي، أضاق عليك وطن بأكمله،

واستوعبك مترٌ من الثرى؟؟

- أبي.. أيمكن طرد الموت"؟!

"ضحى الحدّاد"[2]

كيف نطرد الموت ما دام آلهة القتل في ديارنا؟! جميعهم "إرّا"،[3]

إله القتل الأول في التاريخ، والذي أبلغَ أبناء الأرض برسالة، منها:

أنا النار في منابت القصب، والفأس في الغابة..

أعصف كالريح، وأهدر كالرعد..

سوف أقطع الأعناق.. سوف أقتل وأبيد كلَّ كائن حيٍّ..

سوف أزيل سطوع الشمس، وفي الليل أحجب وجه القمر..

سوف أفسد قلوب البشر.. سوف أسدُّ الينابيع،

وأخطف ألق الكواكب، وأمحو النجوم من السماء..

عفواً، أكتفي بهذا القدر من الرسالة.. لأنه ليس قاتلاً فقط، بل وثرثاراً أيضاً..

ما أكثر الذين يشبهونك يا "إرّا".. إنهم يتكاثرون كالثعابين،

يسرحون كالقطعان الداشرة في بلاد "بلاد العرب أوطاني"

---

[2] ضحى الحدّاد: شاعرة عراقية.

[3] إرّا: ذكر هذا الإله في الأساطير الرافدية..

وحدها الشمس كفيلة بكنسهم.. وحدها الينابيع ستغرقهم
في الطمي.. وغداً تتألق النجوم.. غداً تتفتح زهرة الحبِّ على
شواطئ الشمس.. وسيكنسهم الموج ذات رحي

***

"عندما تكون على القمة يسهل عليك الكلام.. عندما تكون
في الأسفل تحتاج إلى شجاعة أكثر".
أكثر الذين ينعقون على القمم، يظنون أنهم بلابل تُغرد..
نحن الذين في الأسفل، متى نمتلك الشجاعة
لنزجر تلك الغربان السوداء، ونبعدها عن سماء قممنا
البيضاء الجميلة؟!

****

"عندما عُدتُ إلى مسقط رأسي، كان تلامذة المدارس باعة،
والمعلمون مشترين معدومين..
عندما عدتُ إلى مسقط رأسي، ضائعين كانا: بيت أبي وصوت أمي..
عندما عدتُ إلى مسقط رأسي لم يعرفني حلاق طفولتي،
وقص شعري بلا عناية..
يا للأسى! إني أعود إلى مسقط رأسي ولا أحد يلقي
السلام عليَّ"
"عباس كيارشمي" [4]
سوية إذا ما رجعنا.. كلٌّ إلى مسقط رأسه، سيرى أن

---

[4] عباس كيارشمي: شاعر ومخرج سينمائي إيراني.

كلُّ الأشياء الجميلة التي كانت تتعلق به، قد امحت وزالت..

عندما رجعت إلى مسقط رأسي لم أجد شجرة الحور التي كانت قرب عين ضيعتنا..

هنا كان أبي يجلس.. هناك تحت سقيفة التنور تتراءى لي صورة أمي..

هذا المعجن المكسور والمرمي عند زاوية البيت الطيني، كان يخصُّ أمي..

هذه حقيبتي المدرسية القماشية المهترئة ترقد بسكون تحت شجرة الجوز.. هذه الساحة خاوية، حتى من صوت الراعي خليل..

قبيل ساعة من وصولي إلى مسقط رأسي، كان أهالي قريتي يوارون جسد عبد الكريم ثرى المقبرة، والد الشهيد علاء، الذي احتضنته مقبرة الصحراء..

عندما عدت إلى مسقط رأسي هذه السنة كان عدد الشهداء فيها قد تجاوز الخمسين شهيداً.

***

بعد أن تأمل المستشرق البريطاني "أرنولد توينبي" [5] الألواح السومرية، التي ظهرت في موطن الحضارة الأولى، قال:

"لكأن الله أتى من هناك".

كيف لو لم يأت الله من هناك؟ ماذا كنتم فعلتم أكثر مما فعلتموه في موطن الحضارة الأولى، وفي مواطن الأرض جميعها يا سيد توينبي؟

لقد دمّر أهلك كل أرض دخلوها.. قتلوا.. ذبحوا..

---

[5] أرنولد توينبي: مستشرق بريطاني..

أحرقوا ، وأبادوا كلَّ جميل..

عجباً! كل ما فعلتموه على هذه الأرض، هل كان من أجل الله ، أم من أجل الحرية والسلام؟!

***

"هل يحضر الملوك المجوس هدايا للموتى؟ أم أنّ الموتى

مثل الفقراء لا أحد يحضر لهم شيئاً"؟!

"إدواردو غاليانو"[6]

الفقراء يحتاجون إلى الموت فقط كما قال أحد جنرالات بلاد العم "سام"...

لا أحد يُحضر للفقراء هدايا، لا سيما إذا كانوا من كائنات العالم الثالث، مثلنا يا سيد "غاليانو".. لا أحد يتذكرهم..

يتذكرنا ، حتى بالصلاة على أرواحهم.. ولو بكسرة صلاة..

في بلادنا لا نرى الجمال إلا في الموتى..

لماذا لا نرى الجمال إلا في الموتى، قال ذلك الشاعر

"ممدوح عدوان"[7] السوري، قبيل رحيله:

"ولكن من المهين للحياة أن لا نرى الجمال إلاّ في الموتى".

وأن لا نُقدر الناس ونكافئهم إلا بعد موتهم..

السلام لروحيكما اللتين تبحثان في الزرقة عن زهرة حبٍّ وجمال..

قد تعذرانا نحن أبناء العالم الثالث نسياننا الموتى، وذلك لكثرة موتى الحروب الدائرة والمستعصية على محبي السلام والنجوم.

---

[6] إدواردو غاليانو: أديب من الإرغواي في أمريكا اللاتينية، جارة الأرجنتين.

[7] ممدوح عدوان: شاعر وأديب ومترجم وكاتب سيناريو، رحل عام 2004.

د. نجمة بن عاشور

ترجمة: د. عادل داود *

التَّرحالُ والكتابةُ: تصوّر الأدب بوجه آخر

تصوّر الأدب بوجه آخر

الملخّص:

يعرض هذا المقال تفكّراً موجزاً في نوع خاص من "الرحلات". فالرحّالة وقصصهم كانوا –على امتداد تاريخ المجتمعات– ناقلين رفيعي الشأن للمعرفة والثقافة. وفي كل زمان، أبدى الرحّالون المنتمون إلى طبقات اجتماعية ومهنية مختلفة الحاجةَ إلى إبداع انطباعاتهم القصصَ. فيُنشئ هذا الاهتمام بالكتابة – على وجه الدقة– علاقةً بين الترحال والأدب. والسفر في الحقيقة أو في الخيال رابطٌ آخر بين الرحلة والأدب؛ فكلاهما – في المحصلة– فرارٌ.



* أستاذ جامعي ، مترجم من سورية

تطرح خصوصية الأدب إشكالاً أمام كل نقد يواجه السؤال الآتي: ما الأدب وما اللا أدب؟ وسعت العديد من طروحات فيليب هامون[1] إلى سلب الأدب سمته السامية؛ إذ يقول: «بوسع أيٍّ شخص، في أي زمان ومكان، وفي أيٍّ لغة أن ينتج أدباً».

أما تزفيتان تودوروف فيربط هذا المفهوم بنظرية الخطاب التي تتيح استبدال التعارض بين الأدب واللا أدب بتصنيف[2] نوعي للخطابات. ويكون ذلك مغرياً، فالنظر في الأدب على أنه فعل خطابي يتيح للناقد إكثار القراءات والتحليلات النصية.

وقصص الرحلات تتجاوز الوصف البسيط للمكان المُزار، لتحمل بصمات خاصة شيئاً ما؛ فتكون في الغالب زاخرة بالحكايات الخيالية والأساطير التي تفسّر -في شقها الأكبر - العلامات الفارقة في مدينة أو بلد.

ويفيض الأدب بقصص الرحلات، حيث يتعايش الخيالي والحقيقي. وإما أن يُروى الشيء الحقيقي المرئي أو المعيش كما هو، أو يحوَّر بالكتابة. فالحقُّ أن الرحلات -إذ تكون «جنساً» أدبياً - تخضع في نظر العديد من الكتاب لإخراج نصي، على نحو ما تشير إليه جانين غيران دالميس[3]: «القول إن قصص الرحلات تنجم عن الخيال، ليس فيه دفعٌ إلى حدِّ التناقض؛ إذ يدخل فيها -كما في غيرها - بالحسبان نشاط الذاكرة، والغرض من هذه الكتابة، وجودة ما يُسرد».

لذا تثير قصص الرحلات الحفيظة، مع إعادتها تصوير الحقيقة، متوخيةً في ذلك التخييل أو الخروج عن المألوف؛ فيكون «الرحّالةُ في الغالب ذوي سمعة

---

[1] فيليب هامون، **الآداب والقيم**، باريس، أطلس الآداب الكبير: الموسوعة العالمية، 1990.

[2] تزفيتان تودوروف، **مفهوم الأدب ومقالات أخرى**، باريس، دار سوْي، 1987.

[3] في **الرحلة: من المغامرة إلى الكتابة**، أعمال المؤتمر الدولي الذي نظمته جامعة بواتيه في 5 -6 أيار 1994. جمع النصوص غيران دالميس، دار لا ليكورن، وحدة التأهيل والبحث في اللغات والأدب، مدينة بواتيه، 1995، ص7.

سيئة، وقد وجدوا أنفسهم يوصفون –على مرّ العصور - بالكذابين، ابتداء من سترابو الذي أعرب عن ازدرائه لكتّاب الأسفار، ووصولاً إلى غارزوني»[4].

بيد أن الذهنيات تطورت، وبدا البُعد التخيلي والشاعري لقصص الرحلات في نظر القارئ أو الناقد في غاية الأهمية؛ إذ لا ينبغي لها –في أي حال من الأحوال - أن تُفصل عن التحليل النصي.

والواقع هو أن عدداً من القصص، من نحو: قصة تيوفيل غوتيه[5] الذي زار قسنطينة في شهر آب من عام 1846، تندرج ضمن مشروع خطة الكتابة الصريحة؛ التي يكون أحد أغراضها الفائدة الأدبية.

قصص الرحلات: لمحة تاريخية

تمتلك كل حضارة وكل حقبة تاريخية قصص رحلات خاصة بها. فدام هذا النوع من القصص دواماً سرمدياً؛ منذ العصور القديمة حتى القرن العشرين، ومن هيرودوت إلى بيتور. وكان الشاعر الإغريقي هوميروس –في زمن سبق العصور القديمة - قد مزج في **الأوديسا** بين الحقيقة والمكان المبهر المتخيَّل. فيُستشف في هذه الملحمة فكرة الرحلة الحقيقية والتعليمية، حيث يكون البحث عن الذات أمراً أساسياً. وكتبت[6] ميراي جادر ونجاة خضّة بهذا الشأن على وجه الدقة: «تتوجّه الرحلة إذاً في خط سير داخلي، لا ينكفئ على ذاته، بل يجرّب الاختلاف».

ونضرب مثلاً يوجين فرومينتان الذي وفد إلى الجزائر للخوض في مسعىً ثنائيٍّ، وهو الذهاب لملاقاة ذاته وفنه (الجداري بنحو خاص). فإقامته الطويلة،

---

(4) المصدر السابق.

(5) قصة وردت في: **في إفريقية بعيداً عن باريس**، باريس، دار ميشيل ليفي 1865، إعادة نشر في جنيف، دار دروز، 1973

(6) ميراي جادر ونجاة خضّة، في رياض الشرق: لقاءات رمزية»، في كتاب كريستيان عاشور ودليلة مرسلي: **الترحال في اللغات والآداب**، مدينة الجزائر، مطبوعات الجامعة، 1990، ص217.

في الجزائر العاصمة وفي بليدة وقسنطينة وبسكرة وتقرت، حملت له عدداً من الإجابات عن الشكوك التي كانت تساوره.

وكانت قصص الرحلات –في غضون قرون عدة - باباً مشرّعاً إلى العالم الغريب والمجهول. وفي أعقاب العصور الوسطى، أعطى العمل المشهور: **ماركو بولو كتاب عجائب العالم** (1298) للقرّاء الأوروبيين ثلةً من التفاصيل عن مجتمعات الشرق الأقصى. أفلم يكن إذاً كتاب الرحّال الفينيسي دليلاً أرشد كريستوف كولومبوس، لمّا قرر المضي لاستكشاف «الهند الغربية» عام 1492؟

وباتت قصص الرحلات، في القرن السابع عشر خصوصاً، مصدر معلومات للتجار والمغامرين والمستكشفين من الأنواع كلها.

فيمكن أن يكون كاتب قصص الرحلات شاعراً أو روائياً أو مؤرخاً أو جغرافياً أو ملاحاً أو مدوناً تاريخياً أو عسكرياً أو طبيباً أو كاهناً، أو غير ذلك.. ويتطابق هذا التنوع في الكتّاب مع تعددية في قصص الرحلات؛ التي تتراوح بين اللحظ البسيط والقصة المسبوكة[7] المشحونة بالشعر والعاطفة؛ أو بين مرورها على كليهما.

والحقُّ أن السمة الخاصة لقصص الرحلات تكمن في ترك الباب مفتوحاً على مصراعيه أمام التنوع السردي. ويعرض علينا جان لوك مورو في كتابه **رحلات المغامرة**[8] قراءة العبارات الآتية، التي لا تخلو من روح الدعابة: «هذه الرحلة يمكنك قصها نثراً أو نظماً، أو نثراً ونظماً على نحو ما كان يفعله صديقنا لافونتين في عصره.. ويمكنك روايتها بلغة فوجلاس أو بلغة سان أنطونيو، على شكل حوار أو رسوم متحركة، بزمن الماضي البسيط أو الماضي

[7] من نحو قصص القسنطينة التي كتبها: تيوفيل غوتيه - جان لورين - يوجين فرومنتان.

[8] في: **كتابة الرحلات**، مؤتمر نظمه المركز البيني الجامعي للدراسات المجرية، بتاريخ 21 -22 -23 كانون الثاني 1993؛ وجمع الأعمال جيورغي دفيردوتا، مطبوعات السوربون الجديدة، 1994، ص39.

المركب أو بأسلوب التمني والتخيل.. ووفقاً للاسم الذي تطلقه على نفسك: يونغ أو شاتوبريان. فستكتفي بإلقاء ملاحظات بسيطة على الورق، بأسلوب كتابة البرقيات، أو ستتمّق –بخلاف ذلك - أسلوبك، وتبسُط جناحيك، وتتمكن من السفر في تلافيف ذاكرتك، مبحراً من ذكرى إلى أخرى على هوى خيالك، مجاوراً بين الطُرْفات والوصف، حتى تتخلى عن كل سردية».

غير أن كثيراً من الكتّاب المنتمين إلى جنسيات مختلفة، والمعروفين بنشرهم روايات وقصائد وقصصاً قصيرة ومسرحيات، وسموا باسمهم قصص الرحلات. والقائمة طويلة، ولنُشر منها إلى الأسماء الآتية: تيوفيل غوتيه - ألكسندر دوما - مالك حدّاد - غوستاف فلوبير - غي دو موباسان - ميشال بوتور - مولود فرعون - ألبير كامي.

ولم يكن للرحلات كلها المقاصد ذاتها. ونذكر –بعيداً عن الرغبة في الاختزال والتبسيط - ثلاثة مسوغات مختلفة للرحلة إلى قسنطينة: الفضول ببساطة (تيوفيل غوتيه)؛ والبحث عن الكمال الفني (من نحو: غوستاف فلوبير الذي زار قسنطينة عام 1858 ليتمم كتابة روايته **سلامبو**، و يوجين فرومنتان الذي زارها باحثاً عن موهبته التصويرية)؛ والتعطّش إلى المعرفة (مثل: ألكسندر دوما و غي دو موبسان اللذين رغبا في التعرف أكثر على تاريخ الاستيطان في الجزائر).

والحقُ أنه يمكن الترحال بدافع الهواية، ويمكن شق البحار والقفار سعياً لُقيَة معلومة معينة (من مثل: توماس شاو[9])؛ وتأخذ الرحلة في هذه الحالة بالتحديد بُعداً تربوياً. فيكمن الغرض المستهدف في استكمال الثقافة الشخصية، أي المعرفة الذاتية. وتوارت هذه الخصوصية –في كل زمان - في البُعد الخلفي لقصص الرحلات، لتمتلك في القرن التاسع عشر نزوعاً ذهنياً أكثر. أفلا يجب التذكير أنه في تلك الحقبة كان الخطاب الفلسفي (من نحو:

---

[9] رحّال إنكليزي جاب في الجزائر بين عامي 1720 و1732.

مذهب أوغست كونت الوضعي) يرغب في بلوغ المعرفة أو إصلاحها، بإلغاء تفسيرها الباطني؟ تكتب بيريت رونار في مقالها «المتخيَّل في الرحلة إلى الشرق وفقاً لأعمال جيرار دي نرفال»[10]: «إنْ كان علم الاستشراق يسترجع الإسهام الأصلي، باكتشافه من جديد دلالات النصوص والأوابد القديمة؛ فهو يعكس مسار الثقافة، لأنه يعيد إنشاءها –بنحو ما – من الناحية الذهنية. فهذه المقاربة للشرق تقف بين قطبي الوراثة وإعادة الإحياء. غير أن نرفال، الذي يشارك في هذا الخطاب الإحيائي، واعٍ للإسهام في هذه الدراسة الأثرية للمعرفة؛ إذ يضم الجزء الأخير من قصته الاعترافَ الآتي: «تلقينا في العصور الوسطى كل شيء من الشرق، ونودّ الآن أن ننهل ثانية من هذا النبع المشترك للإنسانية مصادر القوة التي منحتنا إياها، لنقوم بإنجاز كبير ونجعلها أم الدنيا من جديد.».

ويمكن أن تتجسد أسباب السفر في إكثار التعلم والتثقف والتعرّف على الذات والتجرد عن المجتمع الذاتي؛ وليست تلك الأسباب الوحيدة.

الرحلة والكتابة

شهدت النزعة إلى التوسع في الأرض والسياسة والاقتصاد –في القرن التاسع عشر – ولادةَ قصص ذات صبغة إغرابية دامغة، وشهدت تكاثرها. واهتم الرحّال –مدفوعاً بمسوغات متنوعة – بالمشاهد الطبيعية والأزياء والتقاليد وفنون العمارة أكثر من اهتمامه بالسكان الأصليين عينهم. ويكتب سيمون رزوق في دراسته الموسومة بـ: «المغامرة المحروفة بشأن **جبال العمور** للمؤلف فريزون روش»[11]: «إن التعريف المحايد للنص الإغرابي على أنه عمل "يستحضر القيم الأخلاقية أو المشاهد الطبيعية الغريبة" (وفقاً لمعجم لاروس الكبير) لا يبدو وافياً، ولكنه يحمل ميزة الإشارة إلى "خارجانية" الموضوع مقارنة مع الشيء

---

[10] في: **رحلة خيالية، رحلة تعليمية**، أعمال مؤتمر فيرون الدولي، من 26 إلى 28 نيسان 1988، الذي نظمه معهد اللغة الفرنسية وآدابها في جامعة فيرون، تقديم سيمون فيرن، ص141.

[11] **الترحال في اللغات والآداب**، المصدر مذكور آنفاً، ص77 -78.

الموصوف. فيزور الرحّال المتغرب البلدَ الغريب منتقياً –وفقاً للحالة – ما يثبّته في معتقده، وما يقدّمه من حضارة حاملة للقيم السامية، أو ما يتيح له الذود عن هذه الحضارة ذاتها باسم أسطورةِ مثالية الشعوب المنعزلة ذات الطبيعة البدائية؛ وذاك هو ضمان القيم الشخصية الحقّة».

ويقوم الرحّالة –وهم كتّاب في الغالب – بالبحث عن «شرق» أسطوري، يكون مبتغاه الأول السعي الفني؛ فكما يقول آلان فيرجات في مقاله «الرحيل أو عدم الرحيل، سفر المنحرفين والرمزيين»[12]: «.. الرحلة ليست ببساطة توثيقاً ولا تصنيفاً منسّقاً البتة، ولو حملت مظاهر الملحمة الجغرافية، كما لدى جول فيرن. الارتحال هو في البداية بحث، والرحلة سعي يوزّع فيها التخيل أوراق اللعب جميعها، ويرتكب فيها القدَر جميع أنواع الغش».

وقصص الرحلات –التي جيء بها من إفريقية الشمالية – تكوّن لعدد من الكتّاب، مثل موباسان وفلوبير وغوتيه، المساحةَ الخلفية لنصوصهم الأدبية اللاحقة: **سلامبو – الصديق الجميل – يهوديةٌ في قسنطينة**.

ونشأت رواية المغامرات في القرن الثامن عشر (مع دانييل ديفو وآخرين). ثم ترسخت في القرن التاسع عشر، مع جول فيرن على وجه الخصوص. وأدرجت مشروعها الأيديولوجيّ في إثر هذه النزعة التوسعية.

والواقع هو أن الترحال، إذ تتأصل كل قدرات المرء الابتكارية والعبقرية، يترجم غزو الماضي، وغزو المستقبل على الأخص. ويتيح العلم برفقة الآلات –وهو مادة الثقافة والتعظيم – استكشافَ عالم غير معروف وغير متناهٍ. فيستند غزو هذا الفضاء –من ناحية – إلى القدرة الرقمية وإلى الجماعة[13]؛ ومن ناحية أخرى، إلى التفوق التقني للغازي.

---

[12] **رحلة خيالية، رحلة تعليمية**، المصدر مذكور آنفاً، ص74.

[13] آي إلى الجماعة، لا إلى الفرد وحده منعزلاً على الجزيرة المهجورة، مثل روبنسون كروزو. فهل تلمّح الجماعة إلى تجمع المستوطنات؟

وقد رافق الكاتب الفرنسي كزافيه مارميه[14] أحد الوزراء في أثناء زيارته الجزائر، فأودع ملاحظاته في كتاب: **رسائل عن الجزائر** (1847). ثم عقّب ايميه ديبي على بعضٍ من هذه الملاحظات عن الرحلة، قائلاً[15]: «.. لأننا في عام 1846 كنا مع المارشال توماس بيجو في خضم الحدث، ومع أن كزافيه مارميه كفى نفسه "سرداً مجامِلاً" للموقف، إلا أنه استفاض في المجاملات على صعيد عمل المارشال. غير أن الكاتب –نفسه - أيّد سياسة العنف، ودافع لاحقاً عن بُليسيّه المتهم –كما نعلم - بإحراق مغاور بلدة الظهرة».

وانطلاقاً من منتصف القرن التاسع عشر، انفصلت قصص الرحلات شيئاً فشيئاً عن كتابة السيرة الذاتية، التي شغلت –قبل إسباغ لمحة جمالية على الرحلة - مكانة أساسية في القصة حيث «.. يكون الكاتب والراوي والرحّال الشخص ذاته. فلا تبدأ مغامرتهم بولادة، بل بمغادرة.. وينبغي أن تنقضي بعودةٍ»[16].

وبعد القرن الثامن عشر، لم يعُد الدليل المرجعي مركزَ التخيل في القصة. وترمي نظرة الرحّال الراوي إلى التأكيد على استقلاليتها إزاء الحقيقي المراقَب أو المعيش، إذ تُستثمر في فعل تعبيري حيث «.. يربو نوع من الذاتية الصحفية أو الانطباعية، التي تشتّت كل "داخلانية" تستتبع تلاشياً ذا مفارقات للموضوع»[17].

ويمكن لقصة الرحلات أن تتخذ أشكالاً عدة، من نحو: صحيفة أو مراسلة أو ذكريات مكتوبة أو رواية. فقام غوستاف فولبير برحلة إلى الجزائر وتونس قبل كتابة روايته: **سلامبو** المكرسة للأميرة القرطاجية، والتي نشرها

---

[14] كاتب من القرن التاسع عشر، عضو في الأكاديمية الفرنسية، عُرف بعمله: **تاريخ الأدب في الدانمرك والسويد**، 1839.

[15] في: **الجزائر في الرسائل المكتوبة بالفرنسية**، منشورات جامعية، باريس، 1956، ص58.

[16] هذا ما أورده جان رودو في الموسوعة العالمية، 1995.

[17] هذا ما أورده جان كلود بيرشيه في مقال: «توطئة قصص الرحلات في القرن التاسع عشر»، في باب: «كتابة الرحلات»، المصدر السابق، ص13.

عام 1862. وفي واقع الأمر، تكمن صحيفته الخاصة بالرحلة في تدوين ملاحظات، من شأنها تقديم نقطة استناد لرواية ما؛ إذ يكون حجرُ الزاوية فيها الدقةَ والانشغالَ بإرساء القصة في حيز مكاني والنصَّ المضاف؛ الحقيقي والمتخيَّل في آن معاً.

ويسجل فلوبير في أثناء رحلته إلى المغرب العربي انطباعات عن الأماكن والأهالي وأزيائهم وممارساتهم الثقافية والمناظر الطبيعية والحكايات الخيالية الموغلة في القِدم.. أي بالمختصر، عن كل شيء قابل للاستثمار في رواية تاريخية؛ إذ تنطبع الكتابة بالأساليب الواقعية والطبيعانية.

ولم تُستثمر بنحو كامل جميع الملاحظات التي دوّنها هذا الكاتب –خلال رحلته المغاربية - في الكتابة النهائية لروايته. والحقُّ أنه يوجد على الدوام فارق بين الرحّال والكاتب؛ وينشأ هذا الفارق غالباً عن لغة الكتابة والتنسيق الشكلي. فيقول رودان بهذا الشأن: «يستنسخ فلوبير و ليريس كراساتهم المذكّرة في "صحيفة" منقّحة ومنقّاة، حين تنتهي الرحلة. وهكذا، تنزع القصة –على نحو السيرة الذاتية - إلى منح إيقاع ومعنى للمغامرة، وإلى صنع تفاصيل المجازفة في كلٍّ واحد.. ويورِد فلوبير –مشيراً لحظة رحيله في الحقيقة التي تكون اقتلاعاً من أمه وأرضه - أنه يوجد اختلاف "بين الذات وأنا تلك الذات"، وهو كاختلاف الجثة عن الجرّاح الذي يشرحها»[18].

فممَّ تتكون إذاً قصص الرحلات؟ من كل شيء؛ من الحكاية والجغرافيا وعلم الاجتماع والأساطير والحكايات الخيالية المتوارثة والثقافة والرسم. وبهذا الصدد، تصدر عن هذا النوع من القصص أصوات متعددة؛ إذ تتداخل فيه أصوات الأشخاص المصادَفين في أماكن خاصة بالسفر، من نحو النُّزُل وعربات نقل المسافرين والسفن. فيخطُّ فلوبير، في العربة التي أوصلته إلى فيليب فيل (التي تُسمى اليوم: سكيكدة) في قسنطينة، الآتي: «العربة تقرقع وتُبقبق مثل

---

(18) المصدر السابق.

بطن متُخم. تلك الحيوانات تُنتِن وتصرخ خلفي، وشخص من بروفنس يود ممازحة خيّال من الصبايحية الذي يقهقه بالعربية، والمالطيون يصطرخون؛ فكل ذلك لا يحمل إلا مضموناً واحداً وهو الإفراط في الانتشاء. فيا لها من روائح! ويا له من مجتمع!»[19].

ويصف الكاتب –بنحو يثير الحواس - الأجواء ذاتها، في رسالة موجهة إلى صديقه لويس بويليه، بتاريخ 24 نيسان 1858: «فيما يخص الدناءة، لم أرَ شيئاً يضاهي جمال ثلاثة مالطيين وإيطالي (في ساح قسنطينة السمحة)؛ إذ كانوا ثملين مثل بولونيين، ونتنين مثل جيف حيوانات، وصارخين مثل آنمر. كان هؤلاء الرجال يسرحون ويمرحون ويقومون بحركات مشينة، ويرافق ذلك كله إخراج ريح وتجشؤ وفصوص ثوم يقرضونها في الظلمات، في بصيص غلايينهم. فيا لها من رحلة ويا له من مجتمع!»[20].

فيقدُّم هذا المشهد المتأمَّل بأساليب مختلفة، على نحو ملحوظات بسيطة، أو رسالة، أو قصة وصفية؛ قد تُضفي –في بعض الأحيان - رونقاً على رواية أو قصة قصيرة. وهكذا، لا تكون قصص الرحلات على الدوام تجميعاً بسيطاً للمشاهد المعيشة هنا وهناك، بل هي في الغالب مسوِّغ استراتيجيةٍ في الكتابة المسبوكة والمنتظمة والحسنة البناء؛ التي تمنح الحياة للرحلة ذاتها. فقد نُقلت رحلة يوجين فرومنتان إلى الجزائر بأسلوب روائي متكامل في: **عامٌ في منطقة الساحل**، الذي صدر عام 1859؛ فيستحيل البلد أو المدينة المَزورة انطباعاً، إذ: «تنال من جديد القاهرة وبيروت والقسطنطينية كثافةً متدرجةً. بيد أنَّ هذه المدن لا توصف بقدْر ما يعاد ابتكارها في استعجاب أو حنين»[21]. ولم يصف أيضاً

---

[19] غوستاف فلوبير، الأعمال الكاملة - الرحلات - الشرق وافريقية. (الجزء الثاني)، مؤسسة الآداب الجميلة، باريس، 1948، ص548 -1857 -1864، لوزان، دار رونكونتر، 1965، ص251.

[20] غوستاف فلوبير، **مراسلات -1857، 1864 -**، لوزان، دار رونكونتر، 1965، ص251.

[21] بول رونار، في **رحلة خيالية، رحلة تعليمية**، المصدر مذكور آنفاً، ص155.

جان لورين صخرة قسنطينة، بل عايشها أولاً، ومن ثم أعاد تشكيلها، وإنشاءها في: **أوقات من إفريقية**.

الرحلة الوجودية

تكوّن الرغبة في الاكتشاف والتعلم والتعرف على الآخر والتوثيق الأساسَ الجوهري لكل رحلة إلى المغترَب. لكن الذهاب إلى اكتشاف المجهول، هو أيضاً سفر إلى داخل الوجدان.

ويزور مولود فرعون –للمرة الأولى - اليونان، موطن الماضي الأسطوري؛ فيتفاجأ أنه يبحث فيه عن قبيلته الأصلية، ويقول: «من ناحيتي، كان لدي هدف معين بدقة، إذ وجب علي إيجاد قبيلتي الأصلية بأي ثمن، وإيجاد قراها المعلّقة بالقمم، وأوتادها الوعرة، وحميرها الباسلة، ومعازها المزاجية، وتينها وزيتونها. كانت هذه تصوراتي عن مدينة إبنال، وكنت متمسكاً بها تمسكاً شديداً»[22].

فعودة المرء إلى كنف الأهل، وشعوره بذاته امرأً جديداً مغتنياً، هو –بلا شك - أحد رهانات السفر الرئيسية. ويقول ستاندال بعد إقامة قضاها في المغترَب: «تراجعت الشيخوخة المعنوية في نفسي عشر سنوات؛ فشعرت بإمكانية الحصول على سعادة جديدة».

إن قصص الرحلات التي تُنسب في الأصل إلى الملاحين والمستكشفين والمؤرخين والجغرافيين، هي أيضاً شغل الكتّاب الذائعي الصيت. فهل ذلك يلزِمهم في إقرار عقد تعبيري، تتجاوز فيه الكتابة ما تُسند إليه؟ ليس دائماً. وتجدر الإشارة بنحو خاص إلى فلوبير؛ نموذجاً عن الكتّاب الرُحل في القرن التاسع عشر، الذين وفدوا إلى الجزائر. والحقُّ أن هذا الكاتب الكبير ظهر

---

[22] مولود فرعون، **العيد السنوي**، باريس، دار سوي، 1972، -الفصل: «رحلة إلى اليونان»، ص73.

بخيلاً في كتابة رحلته في قسنطينة؛ وهو الذي خطّ أعمالاً من عيون الأدب الفرنسي، أحدثت تقنياتها الأدبية وغناها التخيلي ثورةً في الأدب العالمي.

ولكن ألا يرتبط السفر بعلاقة متميزة مع الأدب العالمي؟ فيجمع بينهما، وفقاً للناقد جان كلود بيرشيه[23]، مكان واحد «متوارث وعلاقة متجانسة»؛ إذ «يرتبط السفر والكتابة والقراءة بعلاقة متناغمة».

فالشاعر أو الروائي يسافر –بادئ الأمر - عبر التخيل والأركان المذهلة من الكلام، وذلك قبل السفر عبر الأماكن والبلدان الغريبة.

أفلم يعطي ميشال بوتور، الروائي والشاعر والناقد الأدبي والرحال الكبير في القرن العشرين، لقصص أسفاره العنوان العام: **عبقرية المكان**؟

فبوسع السفر والأدب إذاً تكوين ثنائي متجانس. فيقول جان رودو[24]: «ليس الأدب إلا قصة سفر؛ إذ يكمن في استكشاف إمكانات السرد، وفي تفعيل أشكال التصور، واستيعاب المكان الذي نكون فيه واستيعاب أقطابه؛ وذلك في نقلة واحدة».

---

[23] في «كتابة الرحلات»، المصدر مذكور آنفاً، ص3.

[24] جان رودو، المصدر مذكور آنفاً.

المراجع

- Butor Michel. Le génie du Lieu, Paris, Grasset, 1956.
- Collectif. Le voyage : de l'aventure à l'écriture, actes du colloque international organisé à la faculté des Lettres et des Langues de Poitiers 5,6,7 mai 1994. Textes réunis et présentés par Jeannine Guerin Dalemese, Poitiers UFR langues et littérature 1995.
- Collectif. Ecrire le voyage, actes du colloque organisé par le centre interuniversitaire d'études hongroises, Paris, janvier 1993. Textes réunis par Jyörgy Tverdo, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- Collectif. Voyage imaginaire, voyage initiatique, actes du congrès du 26 au 28 avril 1988, publiés par le centre interuniversitaire de Vérone. Introduction de S. Vierne.
- Flaubert Gustave. Œuvres complètes- Voyages (L'Orient et l'Afrique, tome II)-, Paris, Sociétés des Belles Lettres, 1948.
Salammbô, Paris, Sociétés des Belles Lettres, 1944, rééd. Alger, 1988.
- Feraoun Mouloud, L'anniversaire, Paris, Le Seuil, 1972.
- Fromentin Eugène. Œuvres Complètes, Paris, Gallimard (NRF), 1984. Les récits du voyage algérien sont établis, présentés et annotés par Guy Sagnès.
- Gautier Théophile. Œuvres Complètes- L'Orient - (tomes 1 et 2), Genève, Slatkine Reprints, 1978. Edition originale : Paris, Charpentier, 1872-1882.
- Voyage en Algérie et autres textes, Paris, La Boîte à Documents, 1989. (Présentation Denise Brahimi.).
- La Juive de Constantine, Paris, Revue des Deux Mondes, 1846. Cette pièce figure par ailleurs dans Les Œuvres Complètes.
- Lorrain Jean. Heures d'Afrique - chronique du Maghreb 1893-1898, Paris, L'Harmattan (col. Les «introuvables»), 1994. Texte présenté, établi et annoté par Fathi Ghlamallah.
- Hamon Philippe. Littératures et valeurs in Paris, «Grand Atlas des littératures».
- De Maupassant Guy. Ecrits sur le Maghreb de Maupassant, Paris, Minerve, 1988. Présentation de D. Brahimi. L'édition revue et corrigée comprend : Au soleil, Une vie errante, Nouvelles, Lettres.

- Morsly Dalila - Achour Christiane. Voyager en langues et en littérature, Alger, OPU, 1990.
- Shaw Thomas. Voyages dans plusieurs provinces de la Barbarie et du Levant. Oxford, 1738 (1ère Ed.) Traduction française par J. Neaulne, La Haye, 1743.
- L'Algérie un siècle avant l'occupation française (au 18ème siècle) Témoignage de Shaw, religieux anglais. Paris, Imprimerie de Carthage, 1968.
- Todorov Tzvetan. La notion de littérature et autres essais, Paris, Le Seuil, 1987.

وابن بوث

ترجمه عن الإنكليزية: مارتين ديزورمان

ترجمه عن الفرنسية: د. غسان السيد *

البُعْد ووجهة النظر ـ محاولة تصنيف



إن النقاد الذين هم أول من أخضع مفهوم وجهة النظر لاهتمام الجمهور، لم يفترضوا أيضاً أنه سيكون أقل تأثيراً من المفهومات الأخرى التي تحدث عنها مَنْ يتحدث عن التخييل. عندما أشاد بيرسيل وبوك باستخدام هنري جيمس (للوعي المركزي) كوسيلة للتقديم(1)، وصرح لنا بأن (المشكلة المعقدة للمنهج في الصناعة الروائية) تهيمن عليها (علاقة السارد بالسرد) فإنه كان يستطيع التنبؤ بأن عدداً من النقاد مثل فورستر سيعارضه. ولكنه لم يكن يتوقع، بالنسبة إلى المؤلف أو إلى الناقد، أن يكون أنصاره قِلّة إلى هذا الحد (لم تكن تكفي أربعون عاماً من البحث حول وجهة النظر)، لأن على هؤلاء الأنصار أن يقرروا إذا كانت مثل هذه التقنية في عمل خاص قادرة على توليد هذا الأثر. قُدِّمت لنا تصنيفات ووصوفات نتساءل لماذا الاهتمام بتقديمها.

---

* مترجم وناقد وأستاذ جامعي من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب

إن المؤلف الذي أحصى تكرار الضمير الشخصي (أنا) في كل رواية من روايات جان أوستان يمكن أن يبدو أكثر عبثية من العلماء العديدين الذين تتبعوا أدق التفصيلات في السرد بضمير المتكلم، وبضمير المفرد الغائب، أو الحوار الداخلي من ديكتر إلى جويس، أو من جيمس إلى روب غرييه. ولكنه لم يعد غريباً عن الحكم الأدبي. مما لا شك فيه أن وصف الأحداث بالتفصيل يقدم فائدة؛ ولكن هذا يمثل مرحلة تمهيدية بالقياس إلى ما يمكن أن يساعدنا في تفسير نجاح أعمال فردية أو فشلها. ومن جهة أخرى، إن الجهود التي بذلناها لم تؤتِ ثمارها بصورة جيدة، لأن المبادئ التي صغناها لم تكن صالحة في الحالات كلها. إن حصر عدد المرات التي يظهر فيها ضمير (أنا)، لا يعبر عن عدد المرات التي كان يجب أن يظهر فيها ـ صياغة أوامر مجردة لكي نظهر أكثر مما نحكي، ولكن تكون تفسيرات المؤلف قليلة، ويكون العرض والانسجام الواقعي أكثر، مع التخفيف من الانقطاعات التعسفية التي تذكر القارئ باستمرار أنه يقرأ كتاباً ـ هذا كله يوهمنا باكتشاف معايير، في حين أننا، في الواقع، لم نكتشف شيئاً. مما لا شك فيه أنه صحيح أن الابتعاد عن بعض أشكال الحكاية يؤدي إلى نتائج أفضل، ومع ذلك نقوم في أكثر الأوقات بإصدار الأوامر التي تغطي الرواية بكاملها: إننا نجهل ما كان يعرفه جيمس نفسه: وأن هناك "خمسة ملايين طريقة لرواية قصة واحدة"، بحسب الأهداف التي نسعى إليها. لقد حاول كثيرون مثل جيمس التحديد مسبقاً لدرجة الواقعية، والسخرية، والموضوعية، أو (البعد الجمالي) التي يجب أن تشهد عليها أعمالهم. ولكن هناك اليوم بعض الأصوات المعارضة والتي تتزايد شيئاً فشيئاً، وربما يكون الصوت الأبرز هو صوت كاتلين نيلوستون، في المحاضرة الافتتاحية في جامعة لندن: الحكاية والراوي. على الرغم من كل شيء، تؤكد بعض الإشارات الكثيرة على تفوق العرض على السرد البسيط ونجد هذه الإشارات في المجالات العلمية، وفي المجالات الأدبية، والصحافة الأسبوعية، وآخر كتاب درس طريقة قراءة الرواية، وعلى أغلفة الكتب الخارجية.

"المؤلف لا يحكي بصورة مباشرة، والقارئ هو الذي يكتشف كل شيء بنفسه، بالاعتماد على الكلمات، والحركات، وأفعال الشخصيات"، هذا ما يقوله لنا غلاف (المكتبة الحديثة) بخصوص (القصص التسع) لسالينجر. صحيح أن هذا تقريظ، وأن سالينجر سيخطئ إذا ترك نفسه يفاجئنا ويروي الأحداث لنا مباشرة. إن خيارات الروائي غير محدودة عملياً، والحكم على فاعليتها يوقعنا في نوع من المحاكمة العقلية التي كان أرسطو قد استخدمها في كتابه (فن الشعر): إذا أريدت نتيجة معينة، تكون وجهة نظر ما جيدة، وتكون أخرى سيئة. إننا متفقون جميعاً على أن وجهة النظر، هي بمعنى من المعاني، قضية تقنية، ووسيلة للوصول إلى غايات أكثر سمواً أو نؤكد أن التقنية هي الوسيلة التي يمتلكها المبدع للكشف عن غايته الخاصة، أو أنها الوسيلة التي يمتلكها للتأثير في الجمهور: لا يمكن الحكم على التقنية إلا بالمقارنة مع المفهومات الأكثر عمومية للمعنى وللأثر اللذين تسعى إلى خدمتهما على الرغم من أننا أحياناً نخون قناعتنا، فإن أكثرنا مقتنعون بأننا لا نمتلك الحق في فرض معايير مجردة على المبدع، مستخلصة من أعمال أخرى.

وحتى عندما نقرر إعطاء أحكامنا شكلاً افتراضياً (إذ.. عند)، فإننا نبقى نواجه تنوعاً مفرطاً في الخيارات. إن إحدى أهم مميزات نقدنا اللامبالاة التي يسمح لنفسه من خلالها باختزال هذا التنوع، إلى أصناف بسيطة، يظهر فقرها عندما ننظر إلى أي رواية. لقد كان بإمكان النقاد في حقبة معينة استخدام عدد كبير من المصطلحات المتعلقة بالأثر: مصطلحات مثل التراجيديا، الكوميديا، التراجي ـ كوميديا، الملاحم، المسرحية الهندية، القصيدة الهجائية، قصيدة الرثاء، وهكذا إلى آخره. على الرغم من الاستخدام الصارم جداً للأجناس الكلاسيكية الجديدة، فإنها قدمت إطاراً مرجعياً سمح للناقد والمبدع في التواصل: "إذا كان الأثر الذي تسعى إليه هو ما كان لدينا الحق في انتظاره تحت مفهوم التراجيديا، فإن تقنيتك ليست مناسبة".

يقول لنا دريدن في كتابه (دراسة في الشعر الدراماتيكي)، إذا كان ما تشتغل عليه هو مجرد كوميديا خالصة، فإنه يوجد بعض القوانين التي يمكن

الاستناد إليها. يمكن أن تكون هذه القوانين صعبة التطبيق، وتتطلب إيضاحات صعبة، وبحاجة إلى عبقرية لجعلها فعّالة، ولكنها يمكن أن تساعد الفنان أو الناقد لأنها ترتكز إلى اتفاق عام حول أثر أدبي معروف.

استبدلت الميزات السابقة غالباً بنقد يقوم على مواصفات مطلوبة في الأعمال كلها. يقال عن جميع الروايات إنها تسعى إلى درجة مشتركة من الكثافة الواقعية؛ ويناقش الغموض والسخرية كجماليتين لا تنتهيان. علينا دائماً استخدام وجهة نظر منسجمة، لكي لا يفسد الوهم الواقعي، الخ. إذا استخدمت الوسائل التقنية لغايات بسيطة إلى هذا الحد، فلن يكون مدهشاً كثيراً أن تكون هذه الوسائل نفسها مبسطة. مع ذلك نعرف جميعاً أن اتصالنا بالأعمال المتفردة أكثر تعقيداً مما يوحي به علم مصطلح بسيط. لا يمكن للاعتراضات على فعل الحكي أن يرضي أي قارئ لتوم جونز، والجشع، وضوء آب أوي وليس. (إن الإعلان الذي يقول إن المؤلف لا يتوجه مباشرة إلينا، في آخر كتاب من كتبه، هو أسطورة من أكثر الأساطير رسوخاً في النقد الحديث).

تناقض هذه الاعتراضات بوضوح التجربة التي خرجنا بها من أفضل اثنتي عشرة رواية خلال هذه السنوات الخمس عشرة الأخيرة التي، مثل الرواية التي نشرت بعد وفاة جويس كاري (الأسير والحر)، جعلتنا نكتشف كم في فعل الحكي من إثارة. إننا نعرف جميعاً أن الحضور المكثف للمؤلف هو نوع من المضاد الحيوي مثلما يقول أرسطو. ولكن ما درجة هذا الحضور؟ وهل هناك قاعدة مجردة يمكن تطبيقها على الرواية، وتكون غير موجودة في متطلبات الأعمال والأجناس الخاصة؟ إن اتصالنا بروايات عظيمة يجعلنا نقول لا.

القسم الأكبر من الروايات، والقسم الأكبر من المسرحيات لا يمكنه أن يكون مجرد عرض، يصاغ بصورة كاملة وكأنه يجري في لحظة محددة. هناك دائماً ما يسميه دريدن (العلاقات) لمسرودات مختصرة للحدث الذي يتموضع "خارج المشهد".

هناك محاولة عبثية لتجاهل هذا الأمر المزعج: "بعض عناصر الحدث تصلح أكثر للعرض، وبعضها الآخر يصلح أكثر للحكي" ولكن من الذي يحكي؟

ومتى؟ وفي أي تفصيلات؟ على المسرحي أن يقرر، ويستند قراره كثيراً إلى المتطلبات الخاصة للعمل في طور التنفيذ. حالة الروائي مختلفة، لأنه يمتلك عدداً كبيراً من الخيارات، إنه يستطيع أن ينطق جميع الأصوات التي يمتلكها المسرحي، ويمكنه أيضاً أن يختار بعض أشكال السرد التي لا تتكيف بسهولة مع المسرحي.

من سوء الحظ أن مصطلحنا ظهر غير مناسب لوصف الأصوات المتعددة للمؤلف. إذا سمينا ثلاثة أو أربعة رواة كبار نقول سيد هاميت بينينجيلي عند سرفانتس، وتريستان شاندي، ومؤلف (ميدل مارش، وستريذر) في (السفراء) (مع المؤلف المختفي الذي يجعل من وعي الشخصية مرآة للأحداث)، فإننا سنفهم الأمور من جديد: إن وصف هذه الأصوات بتعبيرات تقليدية للجنس "بضمير المتكلم" و"كلي المعرفة" لا يطلعنا كثيراً على طريقة اختلاف هذه الأصوات بعضها عن بعض. ثم إن هذا الوصف لا يقدم لنا أسباباً كثيرة لتأثيراتها، لأن أصواتاً أخرى ليس لها أي تأثير على الرغم من وصفها بالتعبيرات نفسها.

صحيح أن بعض النقاد يتحدثون عن مشكلة "السلطة" ويظهرون أن الحكايات بضمير المتكلم هي في بعض الأحيان مصدر لمشكلات عديدة لأنه من المستحيل على أي شخص أن يعرف كل ما يحصل؛ يجد بعض هؤلاء النقاد أنفسهم مضطرين للتكرار في بعض القصص مثل (موبي ديك)، والتي يعطي المؤلف فيها لسارده معرفة عن أحداث تجري خارج الفضاء المخصص له. لا يمكننا أبداً أن نؤكد أن غنى معجمنا المصطلحي يحسن عملنا النقدي. مع ذلك يمكننا حتماً أن نؤكد أن المصطلحات التي أجبرنا لحقبة طويلة على العمل من خلالها لا يمكننا أن تساعدنا في تمييز الآثار الدقيقة (مثلما هي الآثار الأدبية كلها)، وهي دقيقة جداً لا يمكن حصرها في شبكة من الزرد الضعيفة. إن الأمر يستحق أن يسعى الإنسان إلى تصنيف أكثر غنى لتنوعات صوت المؤلف حتى وإن اتهم بالحذلقة.

1ـ يبدو أن الصنف الذي استخدم بتعسف شديد هو صنف الشخصية. إن القول عن قصة بأنها مروية بضمير المتكلم أو ضمير المفرد الغائب، ثم جمع

الرواية تحت هذا العنوان أو ذلك، لا يقدم لنا شيئاً هاماً؛ إلا إذا أصبحنا أكثر تحديداً، ووصفنا القدرات الخاصة للرواة، المرتبطين ببعض النتائج المرغوبة. إن خيار القيام بالسرد بضمير المتكلم يؤدي أحياناً إلى تقييد شديد؛ عندما تصل معلومات ضرورية بطريقة عشوائية إلى ضمير أنا، فإن المؤلف يجبر على خلق أوضاع بعيدة عن الواقع. ولكن لا يمكن أن نأمل كثيراً بإيجاد معايير مفيدة عبر الإفادة من التمييز الذي يسعى إلى تقسيم مجال التخييل كله إلى مجموعتين أو ثلاث مجموعات على الأكثر ضمن هذه المجموعة نجد (هنري إسموند، وبرميل أمونتيلادو، ورحلات غوليفار، وتريسترام شاندي) وفي المجموعة الثانية نجد (معرض العبث، وتوم جونز، والسفراء وأفضل العوالم) ولكن الشرح في (معرض العبث، وتوم جونز) بضمير المتكلم، ويبدو غالباً أنه يشبه الأثر النفسي الداخلي لتريسترام شاندي أكثر من شبهه من أثر أعمال أخرى بضمير المفرد الغائب، وبالطريقة نفسها، يبدو الأثر من السفراء أكثر قرباً من أثر الروايات الكبيرة بضمير المفرد الغائب لأن سترميذر يروي في مناسبات عديدة قصته الخاصة، حتى وإن كان يقدم نفسه بضمير المفرد الغائب.

2ـ هناك رواة يشاركون في العرض التخييلي، ورواة يُستبعدون عنه. إن القسم الأول من هؤلاء الرواة يختلف دائماً عن المؤلف الخفي الذي يتحمل مسؤولية وجودهم. أما القسم الثاني فلا يختلف عن المؤلف بصورة عامة.

آـ المؤلف الخفي (الأنا الثانية للمؤلف):

إن أي رواية توحي بشكل خفي بمؤلف يختبئ في الكواليس، حتى وإن كان أي سارد غير ظاهر فيها بوصفه مخرجاً إلهاً أو محركاً للدمى، أو مثلما يقول جويس بوصفه لا مبالياً ينظف بصمت أظافره. هذا المؤلف المضمر يختلف دائماً عن الإنسان الحقيقي، مهما كان تفكيرنا به، وهو يخلق نسخة متفوقة من ذاته، وهو يخلق في الوقت نفسه عمله.

كل رواية تنجح في جعلنا نعتقد بوجود مؤلف يفسر على أنه شكل من (أنا ثانية). تمثل هذه (الأنا الثانية) غالباً إنساناً أكثر تهذيباً ونقاء ويقظة وحساسية ومرونة مما هو عليه في الواقع.

عندما لا تستند رواية معينة بوضوح إلى هذا المؤلف، فإننا لا نتبين أي فرق بينه وبين السارد المضمر غير الممثل: إن السارد الوحيد في (القتلة) همنغواي هو (الأنا الثانية) المضمرة التي يشكلها همنغواي خلال سرده.

ب- الرواة غير الممثلين:

لا تصنع القصص، بصورة عامة، بدقة القتلة، تبدو لنا أغلب القصص كما لو أنها منقحة بوساطة وعي سارد سواء كان (أنا) أو (هو). وفي المأساة أيضاً يحكي شخص القسم الأكبر مما يحكى لنا؛ وغالباً ما نُبدي اهتماماً كبيراً بالطريقة التي فكر فيها وعي السارد بالأحداث الواقعة، وبما يخبرنا به المؤلف نفسه.

عندما يتحدث هوراسيو عن لقائه الأول بالشبح في هاملت، شخصيته الحقيقية، على الرغم من أنه لم يذكر قط بوضوح كجزء أساسي من العنصر السردي، فإنه يقدم لنا شيئاً هاماً لحظة استماعنا إليه. وإذا وجدنا ضمير أنا في التخييل، فإننا نعلم أن روحاً فعّالة تدخلت بيننا نحن القراء وبيت الحدث. عندما يغيب ضمير أنا مثلما هي الحال في (القتلة)، فإن القارئ غير اليقظ يمكن أن يرتكب خطأ إذا اعتقد أن القصة تصل إليه دون وسيط. ولكن على أكثر القراء سذاجة أن يعرف حضور القوة التوسيطية والتحويلية في كل قصة بدءاً من اللحظة التي يصنع فيها المؤلف بوضوح سارداً في الحكاية، حتى وإن كان هذا السارد لا يحمل أي صفة شخصية. إن إحدى عيوب القراءة السائدة أنها تطابق بسذاجة بين الساردين من هذا النوع، وبين المؤلفين الذين خلقوهم. في حين أنه يوجد دائماً اختلاف، حتى وإن كان المؤلف نفسه غير واعٍ لذلك عندما كان يكتب.

يختزل المؤلف المضمر (الأنا الثانية) إلى نقطة تركيز لروحنان مصنوعة من عناصر القصة المروية. إذا استند أحد هذه العناصر بوضوح إلى سارد مشترك في القصة، فإن إدراكنا للسارد يقوم جزئياً على طريقة مطابقة الأنا الحاضرة مع ما تعلن إظهاره. وحتى عندما تتطابق (الأنا أو هو) المخلوقان بهذا الشكل بوضوح

مع المؤلف شخصياً، مثل فيلدينغ، وجان أوستان، وديكنز، وميريديث، فإننا نستطيع دائماً التمييز بين السارد والمؤلف المضمر الذي ينتجه. ولكن على الرغم من وجود اختلاف دائم بينهما، إلا أن النقاد لا يعطونه غالباً الأهمية إلا عندما يكون السارد حاضراً بوضوح.

ج ـ الرواة الحاضرون (الممثلون):

الراوي، بصورة عامة، حاضر في العمل مهما حاول الاختفاء، منذ أن يتكلّم عن نفسه بضمير المتكلم، أو منذ أن يقول لنا، مثل فلوبير، إننا كنا في قاعة الصف عندما دخل إليها شارل بوفاري. ولكن عدداً من الروايات تقدم رواتها بطريقة أكثر كمالاً. يصبح الراوي في بعض الأعمال، شخصية مركزية، تمتلك قوة جسدية، وعقلية، وأخلاقية كبيرة (تريستان شاندي، البحث عن الزمن المفقود، الدكتور فاوست). الراوي في أعمال من هذا النوع، هو بصورة عامة مختلفة تماماً المؤلف المضمر الذي يخلقه؛ إننا نبني جزئياً شخصية المؤلف بالاستناد إلى ما يميّز الراوي منه. إن تنوع النماذج البشرية المقدمة بوصفهم رواة، غنّي تقريباً بمقدار غنى شخصيات التخييل الأخرى؛ يجب أن نقول تقريباً لأن بعض الشخصيات ليست مصنوعة لكي تروي قصة أو تراقبها.

يجب ألا ننسى أن عدداً كبيراً من الرواة الحاضرين ليس مؤهلاً بوضوح للقيام بدوره. كل خطاب، وكل حركة هما سرديان بمعنى من المعاني، نواجه في أغلب الأعمال رواة متخفين يستخدمون، مثل مبرهني موليير، لتعريف الجمهور بما يجب أن يعرفه، في حين أنهم يبدون وهم يقومون بأدوارهم فقط. إن الرواة المتخفين الأكثر أهمية هم "الوعي المركزي" بضمير المفرد الغائب، والذين يقوم المؤلف، من خلالهم، بمراقبة محكياتهم. وسواء تعلق الأمر بهؤلاء (العاكسين) مثلما يسميهم جيمس أحياناً، أم بمرايا مصقولة جداً، وواضحة، تعكس تجارب روحية معقدة، أم بالعكس، "بموضوعات آلة تصوير"، مشوشة ومحسوسة مثلما هي الحال في أكثر أعمال التخييل بدءاً من جيمس، فإنهم يقومون، على الأقل، بوظيفة الرواة الظاهرين تحديداً.

(لم يذهب غابرييل إلى الباب مع الآخرين. لقد بقي في قسم مظلم من المدخل وهو ينظر باتجاه السلام. كان يوجد في الظل امرأة في آخر الطابق الأول. لم يستطع رؤية وجهها، ولكنه استطاع أن يرى ذيل تنورتها ذات اللون الترابي المحروق والوردي، والتي يجعلها الظل تبدو سوداء وبيضاء. لقد كانت امرأته. كانت تستند إلى الدرابزين، وتستمع إلى شيء معين. اندهش غابرييل لصمتها، فاستغرق السمع ليسمع هو أيضاً. ولكنه لم يستطع سماع شيء ما عدا ضجيج الضحكات والأحاديث القادمة من الممرات الأمامية، وبعض المعزوفات على البيانو، بالإضافة إلى أغانٍ بصوت رجل. تساءل ما الذي ترمزه امرأة وهي تستمع إلى موسيقى بعيدة على درجات السلالم في الظل). إن المميزات الثابتة التي يقدمها مثل هذا المنهج للوصول إلى بعض الأهداف، شكلت السمة المسيطرة على النقد الحديث.

صحيح أن اهتمامنا تركز لفترة طويلة على النوعيات مثل (الطبيعي والحي)، لكن هذه المميزات تبدو حاسمة. عندما نقوّض البديهيات السائدة التي تقول إن أي تخييل جيد يبحث عن التعبير جزئياً عن هذه المميزات، فإننا نجبر على التعرف إلى سلبيات هذا الأمر، العاكس بضمير المفر الغائب طريقه من بين طرق أخرى، قادرة على جعل بعض النتائج غير مناسبة، وحتى مؤذية في حين أن نتائج أخرى مرغوب فيها.

3ـ بين الرواة الحاضرين ـ سواء كانوا عاكسين بضمير المتكلم أو بمضير المفرد الغائب ـ يوجد مراقبون يقومون بمهمة المراقبة فقط (الأنا في توم جونز، والأناني، وTroilus , Gressida) وهناك شخصيات ساردة لها تأثير كبير في مجرى الأحداث.

(وهذا يتماشى مع المشاركة الدنيا لنيك في غاتسبي الرائع إلى الدور المركزي لتريسترام شاندي، ومول فلاندر، وهوك ليبيري فين، وبضمير المفرد الغائب، بول موريل في الأبناء والعشاق ل د هـ لورنس) من الواضح أن القوانين التي نستطيع اكتشافها فيما يخص المراقين يمكن، أو لا يمكن، أن تطبق على الشخصيات الراوية؛ مع ذلك، لم يشر إلى الاختلاف إلا نادراً عندما نتحدث عن وجهة النظر.

4ـ إن الرواة والمراقبين (بضمير المتكلم أو بضمير المفرد الغائب) يحكون قصصهم سواء بطريقة المشهد (القتلة وسن الفظاظة لهنري جيمس)، أم بطريقة الموجز، أم بما كان يسميه لوبوك (اللوحة) (مثل حكايات أديسون في ـ المشاهد ـ المجردة تماماً تقريباً من العناصر المسرحية المشهدية)، أو أنهم يجمعون الطريقتين. إن التمييز الأرسطي بين الأجناس الدراماتيكية والأجناس السردية، والتمييز الحديث المختلف قليلاً بين (الحكي) وبين (العرض)، يغطيان أيضاً المجال الأدبي كله. ولكن المربك هو أن هذا التمييز يفقد شموليته بسبب عدم الوضوح الناتج عن التوسع. على الرواة من كل الأنواع أن ينقلوا الحوارات فقط، و يدعموها (بالإشارات المسرحية)، أو يقدموا وصفاً للإطار. ولكن سواء فكرنا بنتيجة مختلفة تماماً عن المشهد، إذا كان يرويه هوك فين أو مونتريزور (عند بو)، ولاحظنا أنه عندما نصف حادثة بالمشهد، فإننا لا نقول شيئاً هاماً عن تأثير هذا في الصعيد الأدبي، أم قارنا الموجز اللطيف عن اثنتي عشرة سنة تمتد على صفحتين في توم جونز، بالعرض الممل لعشر دقائق فقط من الحديث غير المختصر الذي كتبه سارتر الذي يترك ميله للواقعية الزمنية يملي عليه مشهداً هنا، ويفرض عليه موجزاً هناك، فإننا سننتهي من هذا إلى أن التعارض بين المشهد والموجز، وبين العرض والحكي (بين أي زوج من التعبيرات الجدلية التي تحاول تغطية هذا المجال)، ليس، إذن، مفهومياً، ولا معيارياً، إنه وصفي بطريقة غامضة. ولكن الوصف لا يقدم لنا الكثير في هذا المجال، إلا إذا حددنا الجنس الذي ينتمي إليه الراوي الذي هو مسؤول عن المشهد أو الموجز.

5ـ إن الرواة الذين يسمحون لأنفسهم بالحكي بمقدار العرض، يختلفون كثيراً وفق عدد التفسيرات ونوعها هذه التفسيرات التي تضاف إلى العلاقة المباشرة بين الأحداث سواء كانت بصورة مشهد أم بصورة ملخص. من المؤكد أن مثل هذه التفسيرات يمكنها أن تغطي أي جانب من التجربة الإنسانية؛ ويمكنها أيضاً أن ترتبط بالموضوع المركزي عبر كل الطرق، وبدرجات مختلفة.

إن معالجة هذه المسألة كلها كما لو أنها مختزلة في شيء واحد، فيها جهل لاختلافات هامة: تسمح هذه الاختلافات بالتمييز بين التفسير التزييني الخالص للتفسير المستخدم لغايات بلاغية، والتي لا يشكل جزءاً من بنية العرض، وبين التفسير المندمج في بنية العرض، مثل تريسترام شاندي.

6ـ يتقاطع التمييز بين المراقبين والشخصيات الراوية ضمن كل اختلافاتهم، بتمييز آخر يفصل الرواة الواعين لأنفسهم على أنهم كتاب (توم جونز، تريسترام شاندي، بارشيستر تورز، القلب المخدوع، والبحث عن الزمن المفقود، ودكتور فاست)، عن الرواة أو المراقبين الذين لا يناقشون أبداً أولاً يناقشون إلا نادراً أعمالهم الكتابية الخاصة، أو الذين يبدون وكأنهم لا يعرفون ما يكتبون، أو يفكرون به أو يتحدثون عنه، أو يراقبونه في عمل أدبي (الغريب لكامو، والصخية لبيلو).

7ـ إن الساردين والعاكسين بضمير المفرد الغائب، سواء انخرطوا بالفعل أم لا، يختلفون بطريقة واضحة، في درجة المسافة ونوعها والتي تفصلهم عن المؤلف، والقارئ، والشخصيات الأخرى للقصة الذين يحكون عنهم أو يراقبونهم. إننا نناقش غالباً هذا البعد باستخدام تعبيرات مثل (سخرية) أو (نبرة)، ولكن تجربتنا، في الواقع، أكثر غنى مما توحيه هذه التعبيرات. إن مفهوم "البعد الجمالي" استخدم كثيراً في هذه السنوات الأخيرة، كنوع من غرفة المهملات عندما لا تتطابق تجربة القارئ مع التجربة التي تفرضها قوانين الكتاب. ولكن من الواضح أنه كان يجب تخصيص هذا المفهوم المفيد لوصف درجة الجهد الذي يبذله القارئ أو المشاهد، عندما يريدان نسيان اصطناعية العمل، والذوبان فيه. كل ما يشعر أي واحد منهما أنه أمام موضوع جمالي وليس أمام واقع، يبرز البعد الجمالي. إن ما أعالجه أكثر صعوبة، وأكثر تعقيداً للوصف، ولا يشكل البعد الجمالي إلا عنصراً من عناصره. تشتمل الكتب التي نقرؤها كلها على حوار مضمر بين المؤلف، والراوي، والشخصيات، والقارئ. كل واحد من هؤلاء الأربعة يتطابق مع ركن من الأركان الأخرى أو يدخل معهم في تعارض كامل، بخصوص أي نوع من القيمة

أو الحكم: الأخلاقي، والعقلي، والجمالي، وحتى الجسدي (هل تكون ردة فعل القارئ الذي يتلعثم مثل ردة فعلي على تلعثم ش . س. أيرويكو؟ الجواب الأكيد هو بالنفي). إن العناصر التي نناقشها بخصوص (البعد الجمالي) تشكل جزءاً من هذه المشكلة؛ مثل البعد في الزمن والفضاء، والاختلافات الاجتماعية، وقواعد الخطابات أو العادات: هذه العناصر كلها بالإضافة إلى عناصر أخرى تحدد إحساسنا أمام موضوع جمالي. تماماً مثل أقمار الورق والتأثيرات الأخرى لمشهد غير واقعي في بعض المآسي الحديثة، والتي لها تأثير (استلابي) في المشاهد. ولكن يجب ألا تخلط هذه التأثيرات مع تأثيرات، هامة أيضاً بالنسبة إلينا، وتنتج عن التعاطف، والمواصفات الشخصية للمؤلف، والراوي، والقارئ، وأي شخصية أخرى في التوزيع. على الرغم من أننا لا نستطيع أن نأمل بدراسة وافية لكل تغيرات (البعد) والتي تستطيع التقنية الحديثة السيطرة عليها، لكنه يمكن على الأقل أن نحتفظ بحقيقة أننا نعكف هنا على مشكلة موجودة فيما وراء هذه المشكلة الأخرى، والتي تركز على التساؤل حول الجهد الذي يبذله المؤلف ليحافظ على (الوهم الواقعي) أو ليدمره.

آ ـ يستطيع السارد أن يكون على بعد قليل أو كبير من المؤلف الخفي. يمكن للبعد أن يكون أخلاقياً، ويمكنه أن يكون فكرياً أيضاً (توين وهوك فين، ستيرن وتريسترام شاندي بخصوص الاستيهام حول تأثير الأنوف، وريشارد سون وكلاريا).

ويمكن أن يكون مادياً أو زمنياً: أكثر المؤلفين بعيد عن الراوي حتى الأكثر معرفة، لأنهم يعرفون، على الأرجح، كيف (تسير الأمور) في النهاية.

ب ـ يستطيع الراوي أيضاً أن يكون على بعد قليل أو كبير من الشخصيات في القصة التي يرويها. يمكنه أن يكون، مثلاً، مختلفاً عنهم أخلاقياً، وفكرياً، وزمنياً (الراوي البالغ، وأناه الشابة في ـ الآمال الكبرى ـ لديكتر، أو ريد بورن لميلفيل)، أخلاقياً وفكرياً (فولر، الراوي، وبيل، الأمريكي، في ـ أمريكي مرتاح جداً ـ لغرين، الاثنان يقعان خارج قوانين المؤلف، ولكن بطرق مختلفة)، وأخلاقياً وعاطفياً (الحلية لموباسان، وNuns Luncheon لهوسكي،

حيث يظهر الرواة أقل تأثيراً وانفعالاً مما ينتظره موباسان وهوكسلي بوضوح من القارئ).

ج - يمكن للراوي أن يكون على بعد قليل أو كبير من المعايير الشخصية للقارئ: جسدياً وعاطفياً (التحول لكافكا)، أخلاقياً وعاطفياً (بينكي في صخرة بريتون لغرين، البخيل في لغات الأفاعي لمورياك؛ المنحطون أخلاقياً الذين حولهم التخييل الحديث إلى كائنات إنسانية مقنعة).

إن الحبكة الأكثر شيوعاً في التخييل الحديث، الذي يقدم غالباً على أنه يرفض الحبكة، ترتكز على إعطاء صورة عن الرواة الذين تتغير سماتهم خلال القصة التي يروونها. منذ أن علّم شكسبير العالم الحديث ما تركه اليونان عبر تجاهل تطور الشخصية (مقارنة ماكبث ولير مع أوديب)، نالت القصص التي تحتوي شخصيات يتحسن وضعها أو يسوء، نجاحاً متزايداً. ولكن كان يجب انتظار اكتشاف كل استخدامات (العاكس) بضمير المفرد الغائب، لكي نعرف كيف نقدم راوياً يغير بالتدريج سرده. قدم بيب العجوز، في الآمال الكبرى، كشخص كريم يقع قلبه في المكان الذي كان يجب أن يقع فيه قلب القارئ؛ إنه ينظر إلى (أناه) الدنيا تبتعد عن القارئ ثم تعود. ولكن (العاكس) بضمير المفرد الغائب يمكن أن يقدّم كما لو أنه ينتمي، بحسب الدلائل الشكلية، إلى الزمن الماضي، وهو في الواقع هذا، أمام أعيننا، يقترب أو يبتعد عن القيم الأثيرة عند القارئ. تصرف القرن العشرون كما لو أنه مصمم على استنفاد كل البدائل والتوليفات ليصل إلى هذه النتيجة: البدء بعيداً والانتهاء قريباً، البدء قريباً والانتهاء بعيداً؛ البدء قريباً مثل بيب والابتعاد دون الضياع والعودة إلى القرب البدء بعيداً والذهاب أبعد (هناك عدد من المآسي الحديثة غير مأساوية كثيراً، لأن البطل بعيد جداً عنا منذ البداية، لكي نقلق مما يوجد، مثل مكبث في النهاية على بعد أكثر أهمية أيضاً)؛ البدء قريباً جداً، والانتهاء أيضاً قريباً: لا يمكنني أن أتخيل إمكانيات نظرية لم تجرب، يستطيع أي شخص قرأ كثيراً التخييل الحديث أن يجد أمثلة عديدة.

د- يستطيع المؤلف الخفي أن يكون على بعد قليل أو كبير من القارئ.

ويمكن للبعد أن يكون فكرياً (المؤلف الخفي في تريسترام شاندي، الذي يجب ألا نطابقه مع تريسترام، والذي يبدي اهتماماً بإنسانية صعبة الفهم، ويعرفها بصورة أفضل من أي من قرائه) كما يمكن للبعد أن يكون أخلاقياً (أعمال ساد)، إلخ. من وجهة نظر المؤلف تختزل القراءة المكللة بالنجاح البعد إلى الدرجة صفر، والتي تفصل، في كتابه، القوانين المسيطرة لمؤلفه الخفي عن قوانين القارئ المنتظر. هناك غالباً بعدٌ صغير جداً في البداية؛ لا يعود إلى جان أوستان إقناعاً أن فعل امتلاك عزة بالنفس وأحكام. مسبقة، ليس مرغوباً فيه. بالإضافة إلى أن كتاباً سيئاً هو غالباً كتاب يطلبه المؤلف الخفي لقارئه الذي يخضع لمعايير لا يستطيع المؤلف قبولها.

هـ - يستطيع المؤلف الخفي (أو القارئ) أن يكون على بعد قليل أو كبير عن الشخصيات الأخرى - هذا يتماشى مع القبول المطلق الذي تبديه جان أوستان نحو جان فيرفاكس في Emma وازدرائها لويكهام في (الاعتزاز بالنفس والأحكام المسبقة). إن المتعة المركبة التي نشعر بها أمام أي عمل جيد، تظهر بوضوح عندما نقابل بين نوعين من البعد في هذه الأمثلة. الراوي في Emma ليس ملتزماً مع جان بيرفاكس، على الرغم من عدم وجود أي دليل على التنصل من هذا. يمكننا أن نختم بأن المؤلف يؤيده بصورة كاملة، ولكن (العاكس) الرئيسي إيما الذي يستأثر بالقسم الأكبر من فعل السرد، يعارض تماماً جان فيرفاكس في أكثر الأوقات. من جهة أخرى، لا يلتزم الراوي في (الاعتزاز بالنفس والأحكام المسبقة) مع ويكهام لأطول وقت ممكن، وبهدف خداعنا؛ المؤلف يعارضه سراً، والعاكس الرئيسي إليزابيت يؤيده تماماً في القسم الأول من الكتاب.

من الواضح أن أمثلتي لا تغطي كل الاحتمالات؛ إن ما نسميه (التزاماً) أو (تعاطفاً) أو (تعرفاً) هو بصورة عامة مصنوع من مجموعة من ردود الأفعال تجاه المؤلفين، والرواة، والمراقبين وشخصيات أخرى، ويمكن أن يكون الرواة مختلفين عن مؤلفيهم أو عن قرائهم لكونهم ملتزمين أولاً مبالين، بألف طريقة،

يلاحظ أيضاً تعلق شخصي عميق (نيك في غاتسبي الرائع، ما كيلار في سيد باللانترا، وزيبتلوم في د. فاوست) ويلاحظ انفصال ساخر أو مسلٍ بفتور، أو ببساطة غريب (التراجع والسقوط لووغ).

عندما نتحدث عن وجهة النظر في التخييل، فإن البعد الذي في إهماله الخطر الأكبر يقع بين الراوي القابل للخطأ، أو غير الجدير بالثقة، وبين المؤلف الخفي الذي يسحب معه القارئ، ضد الراوي. إذا كان ما يدفعنا لمناقشة وجهة النظر العثور على كيفية ارتباطها ببعض الآثار الأدبية، فإن الصفات الأخلاقية والفكرية للراوي تهمنا أكثر من الحدث الذي نحدده بضمير المتكلم أو بضمير المفرد الغائب، أو الذي نفضل رؤيته أو لا نفضلها. إذا اكتشفنا أنه غير جدير بالثقة، فإنه صدمة العمل الذي يرويه لنا كلها ستعدل. إن مصطلحنا لتحديد هذه الأنواع من البعد إزاء الرواة غير مناسب تقريباً.

وبسبب عدم وجود تعبيرات أفضل، سأقول عن راوٍ إنه جدير بالثقة (قابل للقراءة) عندما يتحدث أو يتصرف وفق قواعد العمل (وهذا يعني القواعد المضمرة للمؤلف)، وسأقول عنه إنه غير جدير بالثقة (غير قابل للقراءة) في الحالة المعاكسة. صحيح أن الأشهر من بين أغلب الرواة الجديرين بالثقة يتركون أنفسهم ليتعرضوا لأوقات طويلة من السخرية: ويصبحون بالنتيجة غير جديرين بالثقة بسبب أنهم قابلون للخداع. ولكن سخرية تسبب صعوبات لا تكفي لجعل الراوي غير جدير بالثقة.

يجب الاحتفاظ بهذا المصطلح للرواة، الذين يقدمون كما لو أنهم يتحدثون الوقت كله بالتوافق مع قواعد الكتاب، وهم في الواقع لا يقومون بهذا. لا يعني عدم الجدارة بالثقة الكذب على الرغم من أن أحد المصادر الرئيسة لبعض الروائيين المحدثين هو استخدام رواة كذابين (السقوط لكامو، الطفل الطبيعي لكالدير ويلينغهام، الخ) يرتبط هذا الموقف عموماً بما يسميه جيمس اللاشعور، يختلط الأمر على الراوي يعلن، مثلما هي الحال في كليبري فين، أنه مخيف فقط، وأن المؤلف، وراءه، يشيد بفضائله في صمت. يختلف الرواة غير الجديرين بالثقة بعضهم عن بعض بطريقة واضحة، وبحسب البعد والاتجاه الذي

يأخذونه، بالتناقص مع معايير المؤلف. إن المصطلح البالي (نبرة) مثل المصطلح المعروف الآن وهو (البعد) يغطيان عدداً من النتائج التي علينا تمييزها. بعض الرواة، مثل باري ليندون، بعيد أيضاً عن المؤلف والقارئ إلى حد كبير، فيما يتعلق بصفاتهم، إذا لم يكن بهذا النوع من الحيوية الجذابة الخاصة بهم. وبعضهم مثل فليدافيتش، (العاكس) في مخلفات بوينتون لجيمس، قريب جداً من تقديم مثال الذوق، والحكم، والحسن الأخلاقي للمؤلف. كلهم يتطلب فطنة أكبر من قبل القارئ، والتي لا يطلبها السرد الذي نعتمد فيه على الراوي.

8ـ يستطيع الرواة الجديرون بالثقة والرواة غير الجديرين بالثقة أن يعتمدوا على أنفسهم دون المساندة والتصويب اللذين يقدمهما الرواة الآخرون (غولي جيمسون في ـ فم الحصان ـ لكاري، وهندرسون في ـ هندرسون صانع المطر ـ لبيلو) أو يمكن أن يتلقوا المساندة والتصويب (الصخب والعنف) من المستحيل تقريباً، أحياناً، الإقرار فيما إذا كان الراوي يخدع نفسه، وإلى أي درجة يقول بذلك، ومن السهل أحياناً أخرى تحديد هذا الأمر: عندما يكون هناك تأكيد واضح، أو عندما يناقض شاهد معين الأحداث. يجب الإشارة إلى أن مساندة السارد أو تصويبه يمكن أن يكون مختلفاً بصورة جذرية بحسب الحالة: من داخل الفعل بطريقة تستطيع فيها الشخصية الراوية أن تفيد من هذا (فولكنر، المتطفل) أو من الخارج بطريقة تساعد القارئ على تصحيح رؤاه الخاصة أو تساعد على تأسيسها بدقة، وقد تذهب هذه الرؤى بعكس رؤى الراوي (القدرة والمجد، لغرين) من الواضح أن راوياً متروكاً لذاته سينتج تأثيرات أخرى في هاتين الحالتين.

9ـ يستطيع المراقبون والشخصيات الراوية، سواء كانوا واعين لأنفسهم أم لا، جديرين بالثقة أم غير جديرين، ثرثارين أم صامتين، يعتمدون على أنفسهم أم على غيرهم، أن يعرفوا ما لا تستطيع الوسائل الطبيعية حصراً أن تساعدهم في فهمه، أو يمكن أن يكونوا محصورين ضمن تصور أو استنتاجات واقعية. تتطابق الميزة القصوى مع ما نسميه عادة العلم الكلي. ولكن هناك تنوعاً كبيراً في الميزات، وقلة من الرواة (الذين يتميزون بالمعرفة الكلية) مسموح لهم

ن يعرفوا أو يعرضوا ما يعرفه مبدعوهم. لا توجد دراسة جادة تتناول تنوعات التحديد، ووظائفها الخاصة.

بعض التحديدات مؤقتة أو لعبية ـ مثل الجهل الذي يفرضه فيلدينغ أحياناً على (أناه) (عندما يشكك مثلاً بقواه الخاصة، بوصفه راوياً فيطلب مساعدة ربات الفن). تسعى بعض التحديدات لأن تكون دائمة، على الرغم من أنها معرضة للتخلي المؤقت، مثل الشخصية المحدودة عامة، ويكون إنسانياً واقعياً مثل إسماعيل في (موبي ديك) الذي يستطيع مع ذلك تجاوز حدوده الخاصة عندما تتطلب القصة ذلك. "كان مفعماً بالشجاعة، ولكنه استمر في الخضوع؛ تمتم أهاب، إنها أكثر الشجاعات حذراً": ودون وجود شاهد لينتقل هذا إلى الراوي.

يكتفي بعض الرواة بما تسمح لهم به ظروفهم في معرفته، بالمعنى الضيق (بضمير المتكلم: هوك فين، وبضمير المفرد الغائب، مثل ميراندا ولورا في قصص كاترين آن بورتيه).

تهدف الميزة المتفردة الأكثر أهمية إلى منح الراوي رؤيا داخلية بسبب القدرة البلاغية التي يستخلصها من هذه الرؤيا. يركز الغموض المفيد على مفهوماتنا عن المعرفة الكلية، ولكنه يختفي غالباً تحت مصطلحاتنا. نضع تحت صنف (المسرحي) عدداً من الأعمال الحديثة التي ينقل إلينا كل عنصر فيها عبر الرؤى المحدودة للشخصيات، ولكن هذه الأعمال تتطلب قدراً أكبر من المعرفة الكلية من قبل المؤلف المحكوم بالصمت مثلما يوجد عند فيلدينغ، بحسب ادعاءاته الخاصة. إن سبرنا الدقيق لمشاعر ست عشرة شخصية في (عندما أحتضرُ، لفولكنر)، والذي لم نرَ خلاله تحديداً ما تتضمنه هذه المشاعر، يمكن أن يبدو، بمعنى من المعاني، غير مرتبط براوٍ عارف كلي. ولكن هذا المنهج هو في الواقع، من المعرفة الكلية، وله فعالية كبيرة: يتطلب المؤلف الخفي إيماننا المطلق بقدراته التنبؤية. وهو لا يسمح لنا في أي لحظة بالشك بمعرفته الكبيرة بالمشاعر الستة عشر، ولا بحقيقة أنه اختار بدقة أن يكشف لنا هذا القسم، الآخر. باختصار إن اختيار وجهة النظر المحدودة بشدة لا يسمح بتجنب المعرفة الكلية؛ إن الراوي الحقيقي هوب صورة طبيعية أقل

معرفة كلية مما كان عليه دائماً. إذا كان استخدام الشيء الاصطناعي بتعسف يشكل خطأ ـ وهذه ليست هي الحالة ـ فإن السرد الحديث سيكون خاطئاً مثل سرد ترولوب(2)...

إن المؤلف الذي يتجنب شكلي الاصطناع، المعرفة الكلية التقليدية والتلاعب بوجهات النظر الداخلية، مثلما يمارس اليوم، ليس بالضرورة أن يكون متطابقاً مع المؤلف عند الحاضر الذي ذكر سابقاً. في (مطلع الفتوة) مثلاً، يسمح جيمس لنفسه بتفسيرات متوالية، ولكنه لا يقوم إلا بالتكهن حول معنى الخطط الموضوعية، المؤلف حاضر بوصفه جاهلاً لما يجري جزئياً.

10ـ أخيراً يختلف الرواة الذين يقدمون (الرؤى الداخلية) لشخصياتهم، بحسب عمق تدخلهم واتجاهه. يستطيع بوكاس أن يعطي وجهات نظر داخلية، ولكنها سطحية. ذهبت جان أوستان بعيداً بخصوص المستوى الأخلاقي، ولكنها بقيت على السطح بخصوص المستوى النفسي. يحاول المؤلفون الذين يستخدمون (الحوار الداخلي) كلهم الذهاب إلى العمق، على المستوى النفسي، ولكن بعضهم يبقى على السطح على المستوى الأخلاقي. يجب أن نذكر أن كل وجهة نظر داخلية مدعومة، مهما كان عمقها، تحول مؤقتاً الشخصية التي كشف وعيها إلى راوٍ. تخضع وجهات النظر الداخلية إذن إلى تغيرات، وفق كل الأصناف الموصوفة سابقاً، وهذه التغيرات هي أيضاً أكثر أهمية، بحسب درجة الثقة التي نمنحها للراوي. بصورة عامة، كلما كان التدخل عميقاً، كلما قبلنا أكثر بأن نكون مخدوعين، من دون أن يضعف مع ذلك تعاطفنا. هذه المسألة أُهملت كثيراً، وهي التي تتعلق بمعرفة الحد الذي ترتبط فيه وجهات النظر الداخلية بالتعاطف الأخلاقي.

السرد فن، من خلال علم، ولكن هذا لا يعني أننا سنفشل حتماً عندما نحاول صياغة بعض المبادئ بخصوصه.

يلاحظ وجود عناصر نظامية في كل فن، ولا يستطيع النقد، في مجال التخييل، أن يهرب حتماً من مسؤوليته، عليه أن يحاول تفسير النجاحات والفشل

التقنيين، بالاعتماد على مبادئ عامة. ولكن المشكلة كلها تكمن في المكان الذي يجب أن توجد فيه هذه المبادئ العامة.

التخييل، والرواية، ووجهة النظر: لا تقدم هذه التعبيرات كلها مفتاح هذا النوع من التعريف الذي وحده يجعل التعميمات النقدية والقواعد ذات دلالة. لا يمكن أن يحكم على تقنية معينة بالنسبة إلى فائدتها للرواية أو للتخييل، ولكن أن يحكم على تقنية معينة بالنسبة إلى فائدتها للرواية أو للتخييل، ولكن يحكم عليها فقط تبعاً لفاعليتها ضمن هذه الأعمال الخاصة، أو هذه الأنواع من الأعمال. ليس مدهشاً أن نسمع المؤلفين يؤكدون أنهم لم يتلقوا قط أي مساعدة من قبل النقاد الذين يبحثون في (وجهات النظر). عندما يواجه الروائي هذه المشكلة يهتم دائماً بالعمل الفردي: أي شخصية محددة تحكي هذه القصة المحددة (أو هذا القسم من القصة)؟ ما هي الدرجة التي يستحقها من الثقة، والتميز، والحرية في التفسير؟ هل تمت الموافقة عليه ليكون حاضراً بقوة؟ وحتى إذا اختار الروائي راوياً يتطابق مع تصنيفات النقد سواء كان (عارفاً كلياً) أم (بضمير المتكلم) أم (عارفاً محدوداً) (موضوعياً، أم متشرداً، أم منزوياً)، فإن مشكلاته تكون قد بدأت. لا يمكنه في أي حال من الحالات أن يجد أجوبة على مشكلاته الآنية، والمحددة، والعملية، بالاعتماد على نظريات مثل (وجهة نظر المعرفة الكلية هي طريقة تقدم أكبر مرونة ممكنة)، أو أيضاً، (إن وجهة النظر الموضوعية هي الأكثر سرعة وحيوية) إلخ. وحتى التعميم الأكثر عقلانية لا يستطيع أن يسعفه كثيراً على هذا المستوى في حين أنه يستطيع أن يتتبع صفحة فصفحة إنجاز روايته. ومثلما أوضح جيمس في تحليلاته الدقيقة، لا يستطيع الروائي أن يكتشف تقنية السردية إلا عندما يحاول التقاط الإمكانيات الكامنة في الفكرة التي يحاول تطويرها، من أجل قرائه. نتيجة لذلك، إن أكثر الخيارات هي في الدرجة وليس في النوع إن القرار يجعل راويك عارفاً كلياً لا يقرر شيئاً عملياً إن السؤال الصعب هو ما هي الدرجة المحددة من اللاشعور التي يمتلكها؟ إن فرضنا أن يستخدم ضمير المتكلم في سرد، لا يقدم شيئاً جديداً تقريباً. أي نوع من المتكلم؟ ما هي درجة تميزه؟ يعرف دوره كراوٍ،

ولكن إلى أي درجة؟ جدير بالثقة، ولكن بأي طريقة؟ إلى أي حد هو محكوم بالاستنتاجات الواقعية؟ وإلى أي حد مسموح له أن يتجاوز الواقعية(3)؟

مما لا شك فيه أن بعض الأنواع من التأثيرات تسمح للمؤلف باتخاذ وجهة معينة: إذا أراد مثلاً تقديم مشهد أكثر تسلية وتأثيراً وحيوية أو غموضاً، أو تقديم شخصية أكثر لطفاً أو إقناعاً، فإنه يمكن أن تكون هذه الأساليب أو تلك مطلوبة. ولكنه ليس مدهشاً أنه في الوقت الذي يبحث فيه عن مساعدة ليتخذ قراراته، يجد تقنية نظرائه أكثر فعالية من القواعد المجردة للكتب. إن المؤلف الحساس، القارئ للروايات العظيمة، يجد فيها منجماً من الأمثلة المحددة، أمثلة حول الطريقة التي يستخدم فيها هذا الأثر، المختلف عن الآثار الأخرى الممكنة، عبر خياره للوسائل السردية الخاصة.

على الناقد وهو يدرس نماذج السرد، أن يبقى متأخراً: دائماً، ويعتمد باستمرار على الأمثلة المادية التي تستطيع وحدها أن تخفف من ميوله نحو التعميمات التعسفية.

الهوامش:

1ـ ظهر هذا البحث، في الأصل، في (دراسات في النقد)، الجزء الحادي عشر، (1961)، ظهرت النسخة الفرنسية في مجلة، شعرية، العدد /4/، 1970.

2ـ ترجمنا كلمة دراماتيك والكلمات الأخرى من العائلة نفسها عبر (العرض ـ التمثيل)، الخ (NDT).

3ـ اخترنا هنا أربعة مقاطع تركز على غموض كلمة دراماتيك في الإنكليزية (N.D.T)

4ـ حاولت دراسة بعض هذه المسائل في (نظرية التخييل) الصادرة عام 1961 في جامعة شيكاغو، هذه المقالة نسخة مطورة من الفصل السادس من هذا الكتاب.

ماريـنا تسفيكوفا *

ترجمة: د. محمد أحمد طجو *

ترجمة الشعر ..

والعقلية القومية لكل من الشاعر والمترجم

[ترجمة إيلينا فاينشتاين لقصيدة (محاولة غيرة)

للشاعرة مارينا تسفيتايفا

من اللغة الروسية إلى اللغة الإنكليزية أنموذجاً]



مقدمة:

كتب الشاعر الروسي ألكسندر بلوك Alexandre Blok قائلاً: "كل شعر شراع مبسوط على غيض بعض الكلمات. وهذه الكلمات تتلألأ مثل النجوم. فهي سبب وجود الشعر"(4). ويبدو واضحاً أنه ينبغي أن نأخذ بالحسبان في أثناء ترجمة قصيدة من لغة إلى أخرى هذه الكلمات المفتاحية التي تحيل إلى مكونات ثقافية رئيسة.

---

* مترجم وأستاذ جامعي من سورية

يتضمن كل نص، إضافة إلى الكلمات المفتاحية الفردية، كلمات مفتاحية "قومية" تعكس الحالة الفكرية لأمة ما. وتسترجع هذه الكلمات لا شعور القارئ. وتقدم للقراء المنتمين إلى ثقافة الشاعر نفسها أبعاداً إضافية في إدراك العمل الشعري. وبالمقابل، يجازف المترجم الذي ينتمي إلى ثقافة مختلفة بإهمال هذه الكلمات المفتاحية، وحتى بجعل روح النص الأصل عقيمة. وتجدر الإشارة إلى صعوبة تمييز الكلمات المفتاحية القومية من الكلمات المفتاحية الفردية في اللغة الشعرية إذ يعبر كل شاعر ضمنياً، بعيداً عن المعنى الصريح في عمله الشعري، عن ثقافته القومية.

ونورد مثال قصيدة "محاولة غيرة"(5) للشاعرة مارينا تسفيتايفا Marina Tsvétaeva التي ترجمتها إيلينا فاينشتاين Elaine Feinstein إلى اللغة الإنكليزية، للبرهنة على أن ترجمة نص من لغة إلى أخرى تصبح تكيفاً مع العقلية القومية التي تنقلها لغة المترجم وثقافته. والقصيدة نص لم يتم اختياره من دون تبصر، فالمترجمة هي في الواقع الشاعرة التي يعدُّها النقاد البريطانيون أفضل مترجمة لنصوص مارينا تسفيتايفا إلى اللغة الإنكليزية.

1 - "محاولة غيرة" باللغة الروسية

تتخيل البطلة المتحمسة في القصيدة محادثة مع حبيبها الذي هجرها من أجل امرأة أخرى. وتحاول تخيل حياته مع هذه الأخيرة. يوضح عنوان القصيدة أنها لا تشعر بالغيرة بالمعنى الحرفي للكلمة. فالشعور الذي تحس به أكثر تعقيداً، والاهتمام بمصير حبيبها يشوبه مزيج من الألم والشفقة. ويلاحظ منذ الأبيات الأولى ثبات صلة بين الطرفين أكثر عمقاً وأكثر قوة من علاقة الحب على الرغم من انفصالهما. وهي صلة الرحم بين روحين شقيقتين:

"أيتها الروحان، أيتها الروحان! سوف تكونان بالأحرى شقيقتين! ولن تكونا قط عاشقتين!"

ينطوي هذا الشاهد على تعارض كبير، وأساسي لا لفهم الشعر وعمل الشاعر فحسب وإنما أيضاً لفهم الثقافة الروسية بمجملها: الروح -الجسد، والروحي -الجسدي. ترى آنا فيرزبيكا Anna Wierzbicka (6) أن الروح

doucha هي أحد المفاهيم الأساسية في الثقافة الروسية. ونجدها باستمرار في الخطاب اليومي، وتغذي الأدب الروسي الشعبي والآداب الجميلة على حد سواء. يحيل مفهوم "الروح" في الثقافة الروسية إلى "نواة روحية، وأخلاقية، وعاطفية لشخص، وبطريقة معينة إلى مسرح داخلي "تمثل فيه حياته الأخلاقية والعاطفية"(7).

ويحدد حضور البعد الأخلاقي لمفهوم الروح منذ بداية القصيدة موضوعها الرئيس. وقد بنيت القصيدة على التقابل بين "السامي" و"الوضيع"، و"الروحي" و"المبتذل". تلاحظ فيرزبيكا في معرض تساؤلها حولي مفهومي "المبتذل" pochlii و" الابتذال" pochlost في الثقافة الروسية أنه يستحيل ترجمتهما. وتقترح القواميس الروسية -الإنكليزية مجموعة من الترجمات للصفة pochlii (مبتذل): vulgar (مبتذل)، common (مألوف)، trivial(مبتذل)، banal(تافه). وللأسف، تبتعد جميع الترجمات عن المعنى المنسوب تقليديا لكلمة polchost التي تحيل في روسيا بداية القرن العشرين إلى فساد الروحية والموقف الأخلاقي، وإلى خارجانية الاهتمامات والمطالب. وقد أولى فلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov(8) أيضا، في تعليقه على ترجمة غوغول Gogol الإنكليزية للقصيدة، أهمية خاصة لمصطلح "الابتذال"، وعدَّه مفهوماً مفصلياً في الثقافة الروسية: "منذ اللحظة الأولى لبدء روسيا التفكير (...) شعر فجأة المثقفون، ومرهفو الحس، وكل الأحرار، بالملمس الخشن والدبق fripon وpoisseux للابتذال".

إن ظلال المعاني الأدبياتية الخاصة بمفهوم "الروح" تحول موضوع الحب في قصيدة تسفيتايفا إلى موضوع "الحياة والوجود"، وهو موضوع هام في مجمل عملها. وترتبط الفكرة الرئيسة في القصيدة ارتباطا عميقا بهذا التقابل الذي يفهمه المفكرون الروس فهما تاما: حياة فكرية مكثفة في مقابل ازدراء للحياة -المتخمة repue التي تمثل وجود البرجوازية المبتذلة ordinaire.

لقد تخيلت الشاعرة هذه الصور لتشدد على الغيرية والأصالة والفردانية وانتماء البطلة الوجدانية إلى عالم "مختلف" عن عالم الأشخاص المبتذلين. إنها

جزيرة عائمة لا تسافر "فوق الماء وإنما في السماء"، وطور سيناء المقدس، وتمثال الآلهة المنحوتة من رخام كارارا Carrare الإيطالية، والملكة التي خلعت عن عرشها. وثمة عدد كبير من الخصال الضمنية التي تنسب للبطلة، لا سيما عندما تقارن بمنافستها، التي وصفت بأنها "امرأة عادية"، ومن دون حاسة سادسة"، و"غريبة"، و"محلية"، و"جزء من مئة ألف"، و"أيا تكن".

وتطلب البطلة من حبيبها "كيف حالك بالقرب من أيا تكن - يا مختاري؟". فكلمة "مختار"isbranii في الثقافة الروسية مفتاحية أيضاً. وتُقرن الكلمتان "مختار" و"مصطفى" منذ العصر الذهبي للشعر الروسي بالمؤلفين والشعراء والمبدعين بالمعنى الواسع للكلمة. ينتج عن ذلك أن الحبيب القديم يضاهي روحيا البطلة الوجدانية (وهذا هو سبب بقائهما روحين شقيقتين على الرغم من انفصالهما).

تُفهم كلمة "مختار" في هذه القصيدة بطريقتين: إنه "مختار"، أي أنها هي التي اختارته من بين الآخرين. وليس هذا هو المعنى الرئيس كما سبق الإيضاح مرات عدة. إنه نفسه "المختار" بالمعنى الأكثر سموا ونبلا للكلمة. وهذا ليس مصادفة إن كانت صفات النعت التي استخدمت في وصف المرأة، التي ترك الحبيب من أجلها البطلة الوجدانية، تتضمن الصفة "غريبة"، التي تضمر "غريبة عن روحه": "كيف حالك مع امرأة من هذه الدنيا؟" ومن الأسئلة التي تطرحها البطلة حول الحياة الجديدة لحبيبها نجد هذا السؤال: "كيف يغني؟"

وفضلاً عن ذلك، لقد استوحت تسفيتايفا، من أجل التشديد على المساواة الأصلية بين البطلة الوجدانية وحبيبها القديم، من الأساطير التوراتية. فآدم وليليث (زوجته الأولى قبل حواء) أصليان. وأما حواء فهي ثانوية: "هل تعجبك خاصرتها؟". وقد تم حذف هذا التلميح إلى *العهد القديم* حذفا كليا في الترجمة إلى الإنكليزية، إذ لا تتضمن الترجمة أيَّ عبارة تتيح إمكانية إيجاد أية صلة من الصلات مع *التوراة*: "كن صريحا، هل بوسعك أن تحبها؟"

لقد أصبح الحبيب الذي تخلى عن وضع "المختار" عرضة للتوبيخ: "كيف حالك مع امرأة عادية؟ ومن دون الآلهة". ولم تستخدم صيغة الجمع هنا من دون

قصد: إنها توضح الفكر الوثني (الأفكار الوثنية المتداعية مضاعفة هنا بفضل هذا البيت: "جليدي مع السحر")، وتجعل ظل الخطيئة والردة يحوم حوله. ويعيش المبدع في عالم تسفيتايفا الشعري وفق قوانينه الخاصة، ويتضرع للآلهة التي حكمت عليه أن يسير في طريق آخر يختلف عن الطريق الذي يسلكه الناس العاديون.

ويتراكم في قصائد تسفيتايفا عدد كبير من التفاصيل التي تتعلق بالحياة الحالية لحبيبين قديمين. فهذه العناصر مقترنة تقليديا في الفكر الروسي بالوجود: "بالانتماء، وبالطعام -الغذاء؟"، "لقد تغذيت على سلعة السوق المستحدثة"، "كيف حالك بالقرب من منتج زهيد القيمة؟".

وليست حركة البطل الذي هجر البطلة حركة أفقية، وإنما حركية عمودية. إنه يتجه نحو الأسفل. ويغادر طور سيناء لينزل باتجاه العرش. وينبغي عليه بعد أن عرف رخام كارارا أن يكتفي بغبار الجص، وبالنسخة المقلدة بدلا من الأصل، وبـ "اللج" بعد القمم الروحية. إن "اللج" و"العلو" الممثلين هنا باستعارات "طور سيناء"، "العرش"، والسماء" كلمات مفتاحية مقترنة بمفهوم الروحية في الثقافة الروسية(9).

إن ما يؤسف له إلى أبعد حد هو أن المترجمين لا يأخذون هذه المفاهيم بالحسبان. وإن المترجمة لم توظف في ترجمتها هذه الصورة، الدالة في لغة تسفيتايفا الشعرية. فعبارة shallo pit الإنجليزية التي تعني "حفرة قليلة العمق" لا تعكس ظلال المعاني الروحية والأخلاقية والأدبياتية للنص الروسي. ويرتبط هذا المجال الدلالي في اللغة الروسية بسلسلة من التداعيات الموضوعاتية للصراع الأبدي بين الشاعر والوسط الاجتماعي: الفلستية philistinisme(10) وفقرها الشديد والمميت.

إنه لمن الطبيعي، بناء على ما سبق، أن نصادف في نص تسفيتايفا مفهومي "العار" stid، و"الضمير" sovest . فالبطل يبتعد عن علو مصيره الذي يرفعه إلى مرتبة "المختار"، وينزل به من خلال سقوطه إلى مستوى العادي، واليومي. وهذا أمر من المفروض أن يجعله يشعر بالعار والعذاب.

وتفتقد الكلمتان الإنكليزيتان shame وconscience المترجمتان ترجمة حرفية الثراء العاطفي الناجم عن البعد الأخلاقي المطلق الذي يميزهما في اللغة الروسية. وفضلاً عن ذلك، لا تقترن الكلمتان في اللغة الروسية بالموضوع الرئيس، ولا تنطويان على أيّ إحالة يمكن التشبث بها.

تجدر الإشارة إلى أن الكلمة الروسيةproval لا تحيل فقط إلى "مكان من دون قعر"، وإنما أيضاً إلى "غوص في العمق"، و"فشل كامل". والمعنيان الأخيران رئيسان في قصيدة تسيفتايفا. تعتبر مغادرة الحبيب مع امرأة أخرى فشلاً، لا فشل البطلة الوجدانية وإنما فشل الحبيب القديم.

تهدف جميع الأسئلة التي تطرحها البطلة حول حب البطل إلى إبراز هذا الأمر. تستخدم البطلة تعابير لا شخصية، وهي تعابير تعكس بحسب فيرزبيكا(11) السلبية و القدر اللذان يميزان العقلية الروسية. ويمكن للتعبير عن ذلك في اللغة الروسية استخدام المبني للمعلوم أو المبني للمجهول. وإن اختيار تسيفتايفا المبني للمجهول بدلا من المبني للمعلوم ليس بغير قصد. إنها توضح من خلال هذا الاستخدام الضغوط الخارجية التي تمارس على الشخصيات، وتحيل بذلك على مفهوم القدر، والمصير، والعجز.

ويبدو أن المترجمة أصبحت رهينة اللغة الإنكليزية، حيث يكون الشخص فاعلا دائما، وسيد مصيره دائما. ونتيجة لذلك، يبدو أن البطلة وحبيبها في الترجمة الإنجليزية يتمتعان بقدر أكبر من الاكتفاء الذاتي، وأنهما مستقلان عن بعضهما بعضً، على الرغم من وصفهما بروحين شقيقتين في بداية القصيدة. وقد تم التشديد على سمات الطبع هذه باستخدام نبرة ساخرة وجافة. ولا تعاتب البطلة البطل الأصلي لأنه تخلى عنها فقط، وإنما أيضا لاستسلامه وضعفه. ولهذا يصعب لومه على ذلك. فاستخدام العبارات اللاشخصية يجعل من البطل ألعوبة بين يدي القدر. وإن ظل المعنى الإضافي هذا يختفي في الترجمة بسبب نقص الأدوات اللغوية التي تعبر عنه.

2 - **محاولة غيرة الإنكليزية**

إن الترجمة الحرفية للجملة " spiritis, spiritis, You will be sisters and never lovers" (أيتها الروحان، أيتها الروحان! سوف تكونان بالأحرى شقيقتين! ولن تكونا قط حبيبتين)، تولد خسارة في المعنى. فالكلمة الإنكليزية spiritis لا تعكس بدقة معنى نظيرتها الروسية doucha. ولا تملك ظلالاً من المعاني الأدبياتية الخاصة بالكلمة الروسية التي بنيت على الجذر نفسه للكلمتين esprit (روح) و spiritualité (روحية). وهكذا، تشكل الكلمات الثلاث كياناً واحداً متطابقاً. وبالمقابل، بما أن جذرها مختلف في اللغة الإنكليزية، فإن هذه الوحدة المعجمية غير موجودة. وبالنتيجة، لا تتضمن الترجمة أيّ إشارة إلى التقابل الرئيس بين الحياة الروحية والحياة المادية (العادية)، بين الحياة اليومية والحياة العادية(12)

لقد قادت الكلمة المفتاحيةpochlost المترجمة إلى انزلاق دلالي مؤسف. فترجمتها بكلمة vulgarity (التي سبق أن أشرت إلى صعوبة إيجاد مقابل إنجليزي لها) أعطت للشعر بعداً آخر. إن الكلمة الإنكليزية vulgarity التي تكونت من الجذرvulgar الذي يشير إلى الاعتيادي أو المألوف simple، تتضمن دائماً تقريباً جانباً اجتماعياً. ينتج عن ذلك ظهور تقابل جديد، غائب في النص الأصل، ولكنه يعكس تماماً العقلية الإنكليزية من خلال شعورها القوي بالرضا الاجتماعي.

ينظر إلى البطل في الترجمة على أنه يحتل مكانة أقل رفعة من البطلة في التراتب الاجتماعي. فالتراتب الاجتماعي الرفيع الذي يشدد عليه "المنظور الهندسي" للغة الإنكليزية، يخلق بعداً وجدانياً مفاجئاً بين البطلة وحبيبها. كان البطل معها في أعالي طور سيناء(13)، وهو الآن في حفرة ضيقة. ويؤكد نسق الصور وضعه الاجتماعي. إنها "الإمبراطورة التي خلعت عن العرش"(14)، وإنه تابعها الذي هجرها. فالصفات الثانوية التي استخدمت في وصف البطلة، والتي تبرز التقابل بين البطلة ومنافستها التي وصفت بأنها "امرأة عادية"، و"امرأة من دون حاسة سادسة"، تساهم في خلق التأثير نفسه.

تسهم استعارة رخام كارارا أيضاً في ادعاء تفوق البطلة مقارنة بمنافستها التي تشبه "غبار الجص" في الترجمة الإنكليزية dust of plaster، بدلاً من troukha في النص الأصل. فكلمة troukha مقترنة بعملية التعفن والتحلل، وتحيل بذلك على "ركود البرجوازية". وقد كان هذا المعنى غائباً في الترجمة. وتصور الكلمة الإنكليزية بالأحرى "الرفات" (les cendres بقايا الأموات)، وهي مقترنة بشيء عديم الدلالة. فهذه الصورة المتعلقة بالمنافسة تشدد عليها أيضاً عبارة "سلعة بسعر غير معقول".

تتوافق هذه الخصائص مع التقابل بين الوضع الاجتماعي للبطلة والوضع الاجتماعي للحبيب السابق. فالأوصاف التي تشير إلى البطلة، مثل "حجر"، ورخام"، و"سيناء" تصف "القساوة"، و"البرودة" و"المناعة" في لا شعور القارئ الإنكليزي، وتحيل على مفهوم "الشفة العليا القاسية" stip upper lip، وهي عبارة إنكليزية نمطية تحيل على وجه الخصوص إلى النخبة.

يطابق هذا التأويل تماما نظرة البريطانيين لتسفيتايفا. يحيل س. كيلي C. Kelly، وهو مختص في الدراسات السلافية من جامعة أكسفورد، في أحد مقالاته على الشاعرة بوصفها "شابة تتحدر من الطبقة المتوسطة العليا"(15). وتلتقي جميع هذه التعريفات مع إدراكي لتسفيتايفا بوصفها مواطنة من النخبة المثقفة الروسية.

إن النبرة في الترجمة ليست ذاتها في النص الأصل. ففي حين أن كل ما يتعلق بحبيبها في النص الأصل يصف شعوراً بالشفقة يحيل على مفهوم روسي "الحب -الشفقة"(16)، تأتي النبرة في النص الروسي ساخرة، لا بل متعالية. وتقوم السخرية بدور هام في الطريقة التي يتصور بها البريطانيون العالم. إنها تتيح لهم الحفاظ على مسافة ما، وتخفيف التعبير عن المشاعر التي لم يتم تقدير دفقها في الترجمة الإنكليزية. والأمر اللافت للنظر في الترجمة أن الفاصلة حلت محل جميع علامات التعجب تقريباً في النص الأصل (باستثناء إحداها التي مازالت موجودة).

وأخيراً، إن إبداع قصيدة تسفتيايفا انطلاقاً من أغنية لم يؤخذ بعين الاعتبار في الترجمة، على الرغم من أن ذلك يمثل إحدى مميزات شعرها الرئيسة. ويبدو أن العناصر التي تحيل على الأغنية لم تدركها "الأذن الشعرية" للبريطانيين إدراكاً كلياً، وذلك على العكس من الروس والإسكوتلنديين الذين لديهم إحساس كبير بها. وبناء عليه، تعد ترجمات الإسكوتلندي ماك ديوف Mc Duff الأكثر أمانة لنصوص تسفيتايفا.

خاتمة

وهكذا، ثمة اختلاف في التقابل بين النص الإنكليزي والنص الأصل الروسي. فالتقابل الرئيس في شعر تسفيتايفا يقوم على مفهومي "الروحي - المادي"، ويتفرع عنه تقابلات أخرى، مثل "المرتفعات/الأعالي - الوديان"، و"التحف الفنية - السلع رخيصة الثمن"، والآلهة - سكان الأرض"، و"الرخام -الغبار". وقد بنيت القصيدة في اللغة الإنكليزية على تقابل تراتبي، أي على المكانة العليا أو الدنيا التي يحتلها الأبطال في التراتب الاجتماعي. ينتج عن ذلك تعديل لكل التقابلات الأخرى: طور سيناء العظيم -الحفرة، والتحف الفنية التي لا تقدر بثمن -السلع بسعر غير معقول، والرخام الثمين -الغبار أو الوحل، والمنيع -الأرضي، والصياد. وتتحول المقارنة إلى سخرية تلغي كلياً مفهوم "الحب -الشفقة" الروسي الذي يشكل المحور الدلالي لشعر تسفيتايفا.

وإن التحليل المقارن للشعر وترجمته يدل حقيقة على أن النص سوف يعكس العقلية القومية للمترجم، وسوف يشمل خصوصيات ثقافية تتجاهل الفكرة الرئيسة للقصيدة، إن لم تؤخذ الكلمات المفتاحية بالحسبان في الترجمة. وهذه الظاهرة خاصة بالشعراء مثل تسفيتايفا التي تتميز أعمالها بالكثافة التعبيرية. وإن المترجم محكوم عليه بالتأويل، ومعرض بالنتيجة لخطر تغيير كلي لثقافة ليست ثقافته. وأزعم مع ذلك، أن المقصود الحوار بدلاً من الخسارة. ولا يمكن من جهة أخرى عدّ ترجمة فاينشتاين فشلاً، إذ إنها متوافقة مع التراث القومي البريطاني، وتعدّ شعراً جيداً(17). وإنها قبل كل شيء ترجمة ساهمت في نشر أعمال تسفيتايفا في بريطانيا. ألا يمثل ذلك رسالة المترجم الرئيسة؟

الهوامش

1ـ مارينا تسفيتايفا: تعمل حاليا أستاذة الأدب والدراسات الثقافية في قسم العلوم الإنسانية في جامعة نيجني .الحكومية Нижний Новгород نوفغورود وهي حاصلة على ماجستير في اللغة والأدب الإنجليزيين، ودكتوراه في الأدب الروسي. والأوروبي، ودكتوراه عليا في الأدب الأوروبي من جامعة لومونوسوف، ومن كتبها المنشورة:

العبقرية الروسية البعيدة عن المركز(مارينا ت تسفيتايفا في مرآة الترجمة)، 2003، بالروسية.

تلقي شعر مارينا تسفيتايفا في بريطانيا العظمى، 2011، بالروسية.

2ـ هذه ترجمة للصفحات 193 -201 من كتاب بعنوان تجربة *فعل الترجمة* *L'expérience de Traduire* الصادر في عام 2015 عن دار النشر HONORÉ CHAMPION ، تحت إشراف جان رونيه لادميرال Jean-René Ladmiral.

3ـ محمد أحمد طجو: أستاذ جامعي ومترجم سوري، جامعة الملك سعود.

4ـ الكسندر بلوك، *الأعمال الكاملة*، المجلد 8. مجلد إضافي Zapisnyje knijki 1901 -1920 (دفتر مذكرات 1920 -1901)، موسكو، Gosudarstvennoje Khudogestvennoj litterature 1965، 1965، ص 84.

5ـ مارينا تسفيتايفا، الأعمال الكاملة، المجلد 7. موسكو، Teppa-Terra، 1997، ص 242.

6ـ أنا فيرزبيكا، *علم الدلالة العام والوصفي للغات*، موسكو، Yazyky Russkoj Kulturi، 1999، ص 33.

7ـ المرجع نفسه، ص 266.

8ـ نيكولاي غوغول، N. New Directions، 1961، ص 64.

9ـ تعدُّ مثل هذه الحركة العمودية منطقية تماما إذا أخذ بالحسبان استدلال تسفيتايفا نفسها حول مكانة الفن في الكون: "الفن إن جاز القول، فيما

يتعلق بالعالم الروحي، هو العالم المادي للعالم الروحي (...)غادرت الأرض، كان الهواء أول مليمتر فوق رأسها في السماء..." (الفن على ضوء الضمير) في محفل متخيل، المجلد 7، الكتاب 2، موسكو، Teppa-Terra ، 1997، ص 39.

10- علم الدلالة العام والوصفي، مرجع سابق، ص 34.

11- ترى سفيلتانا تير مينا سوفا Sveltana Ter-Minassova، بدلا من التقابل روح/جسد الخاص باللغة الروسية، أن التقابل الإنكليزي يقوم على مفهومي الجسد/ العقل body/mind، لأن نظام قيمهم القومية مبني على العقل السليم في حين أن "الروح" l'âme - محور معظم المفاهيم الروسية – تتفوق على الفكر والعقل السليم (اللغة والتواصل بين الثقافات)، موسكو، Slovo، ص 166.

12- ترى سفيلتانا تير -ميناسوفا Sveltana Ter-Minassova ، بدلا من التقابلâme/ corps (الروح/ الجسد) الخاص باللغة الروسية، أن التقابل الإنكليزي يقوم على المفهومين body/mind، لأن نظام قيمهما الوطنية مبني على العقل السليم، في حين أن "الروح" - محور مجمل المفاهيم الروسية - يتفوق على العقل والعقل السليم Yazyk I mejkulturanïa (kommunikatzija اللغة والتواصل بين الثقافات)، موسكو، СДВО/ 2000 Slovo، ص 166.

13- يحتل الجبل في عالم تسفيتايفا الإبداعي مكانة خاصة. وكما يلاحظ جون سميث John Smith في تحليله "قصيدة الجبل"، فإن الحركة من المرتفعات/ الأعالي نحو الأسفل مقترنة بالحركة من المرتفعات نحو الوحل والدناءة (نظرة من الخارج. مقالات حول الشعر والشعرية الروسية)، موسكو، vzglyad Russkoj Kulturi، 2002، ص 181.

14- أن لكلمةthrone الإنكليزية معنى دنيويا. ففي النص الأصل، تتضمن "الملكة التي خلعت عن عرشها" ظلالا من المعاني الدينية. (وفقا لقاموس اللغة الروسية بقلم سيرجي أوجيغوف Sergei Ojégov، لا تعني كلمة

presto الملك فقط ولكنها تحيل أيضا على طاولة عالية، توجد في وسط المذبح (Slovar rousskogo yazika، موسكو، Rousski Yazik، 1978، ص 509). يدعم هذه الدلالات أمثلة أخرى في القصيدة: سيناء، ليليث، الله، في تمثال من الحجر، إلخ. وفضلا عن ذلك، يهجر البطل البطلة الوجدانية لا من أجل خلعها عن العرش، وإنما لينزل نفسه من العرش الذي كانت قد وضعته عليه.

15ـ علامة العبقرية الحمراء، TSL، 19 مايو، 1995، ص 9.

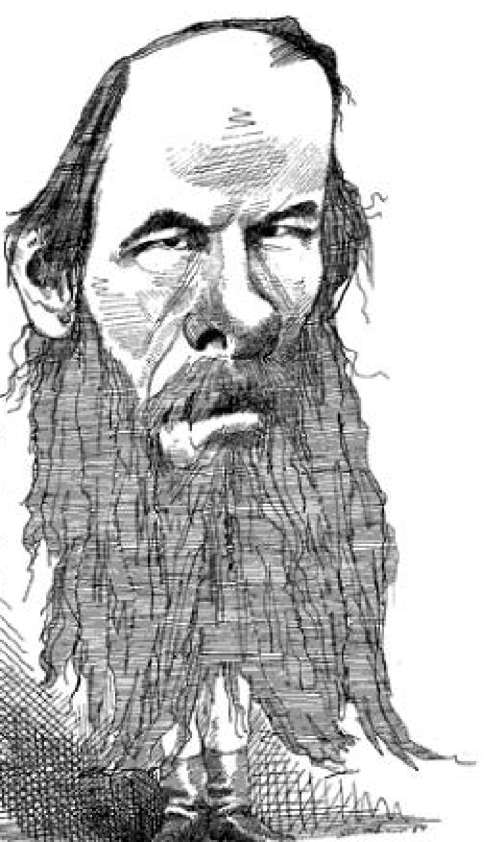
16ـ يمكن الافتراض أن المؤلف الإنكليزي، في أثناء تأويله شعر تسفيتايفا، يفهمه مع إحالاته الثقافية الخاصة، ويشدد بذلك على التقابل بين الوضع الاجتماعي للبطلة وحبيبها السابق بدلا من السقوط الروحي للحبيب الذي هجر البطلة. وقد تم توضيح هذه الفكرة في تحليل "*محاولة غيرة*" في كتاب باردارا هيلد Bardara Held الموسوم بعنوان *كمال مدهش. المرأة والأدب الروسي*، حيث *تتكلم الكاتبة على عنصر ظريف في شعور البطلة بالماضي، وهو ما يحافظ على روح البيت*. ترى هيلد أن تسفيتايفا تحتاج للمبالغة hyperbole لتسخر من الماضي، ومن الشفقة التي تشعر بها البطلة. إن منظور فكرة الفكاهة ليس صائبة كليا، لأن الفكاهة الإنجليزية تختلف عن نظيرتها الروسية، وتتلون بلون السخرية. انظر بهذا الصدد: مارينا تسفيتايفا ناديزا لوبكوفا ("Angelijskoe, Nadezhda Lobkova (Tchouvstvo Youmora"), in Mejkkoultournkatica, Nijni-Novgorod, Dekom, 2001, p. 172-175).

17ـ نشرت صحيفة *الأندبندت Independent* الصادرة بتاريخ 19 سبتمبر 1999 مقالا بعنوان "لجوء الشاعرات إلى التاريخ". قدم المقال إلينا تسفيتايفا بوصفها مؤلفة من خلال مقتطف من قصيدة "محاولة غيرة". وإن ظهور أبيات من قصيدة تسفيتايفا في هذا المقال بدلا من أحد إبداعاتها يشهد بالتأكيد على أن هذا الشعر أصبح مألوفا للبريطانيين.

كيربوتين

ترجمة: د. ممدوح أبو الوي *

مصادر الرواية
ذات الطابع المأساوي



Fyodor Dostoevsky

طُرحت فكرةٌ في العديد من الكتب والمقالات حول إبداع دوستويفسكي في بعض الأحيان أنه كاتب استثنائي، قلّما أو على الإطلاق، غير متقيد بالقوانين العامة لتطوير الأدب الروسي .عبّر عن هذه الفكرة أشخاص متعددون بدرجة متفاوتة من الحماس، ومع بعض التحفظات المتفاوتة، وكُررت هذه الفكرة مراراً وتكراراً.

الناقد كونستانتين ليونتيف، الذي يُعدُّ مثله مثل دوستويفسكي محارباً ضد "العدمية" أكد، ولكن، بالحقيقة، مع تحفظ، بأنّه عندما يكتب الأديب العظيم صوراً فنيةً، فإنّه يعبّر عن ذاته بوصفه "إنساناً روسياً.

مترجم وأستاذ جامعي من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب *

ولكنه، ـ يضيف منتقداً ـ ومن بين كلّ الأفكار، ومن بين كل الظروف، التي تبدو فكرةً روسيةً خالصةً، تبين أنّها فكرةٌ أوروبيةٌ من حيث المضمون، وحتّى من حيث المصدر." هذه الفكرة "وردية" أي تحمل نفساً إنسانياً مثالياً اجتماعياً. حشره دوستويفسكي في المسيحية "لا يوجد فيه شيء خاص روسيٌّ، ولا شيء خاص جديد بالنسبة للفكر الأوروبي المنتشر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر"(1) .

من الصعوبة بمكان فرز" الصور الفنية " في الأعمال الأدبية عن الجانب الفكري في الأعمال ذاتها. أخذ كونستانتين ليونتيف بالتدريج بحشر "الجانب الفني" ضمن تصنيفه "للجانب الفكري". كتب ليونتيف عن رواية "الأخوة كارامازوف": "يعبّر دوستويفسكي بشكلٍ ضعيف عن مشاعر الصوفية والغيبية، في حين يعبّر عن مشاعره المثالية الإنسانية بشكلٍ متحمسٍ وموسع، حتىّ وإنْ عبّر عنها النساك"(2). ويعد ليونتيف مثل هذه المشاعر، من دون أيٍّ مواربة، وبمنتهى الصراحة "مشاعر كونية"(3).

يهتم كونستانتين ليونتيف، الذي كتب السطور الآنفة عام 1880، على الأغلب بالجانب الإيديولوجي لإبداع دوستويفسكي. بعد مرور ثلاثين عاماً على ذلك، ألقى فيتشسلاف إيفانوف محاضرة عن خصوصية الجنس الأدبي لروايات دوستويفسكي. متبعاً أسلوباً خاصاً به للوصول إلى أهدافه، ذكر الناقد أسماء معينة، شكلت مصادر أولية ألقت بمؤثراتها على إبداع دوستويفسكي وعبقريته، من بين هذه الأسماء: جان جاك روسو، شيللر، جورج سانت، غوفمان، وأخيراً جان بوليا. ولا يذكر فيتشيسلاف إيفانوف تأثير "الأدب الوطني الروسي" في إبداع دوستويفسكي. ويقول: "علاقة دوستويفسكي بأسلافه الروس العظماء، تبدو لي، علاقة تاريخية فقط وليست علاقة فنية تقنية خاصة، " (أي علاقة أدبية جمالية تشكيلية ـ يشرح مؤلف البحث).انجذب دوستويفسكي، بصفته كاتباً روسياً، إلى المسيرة التاريخية العامة في وطنه، ومع ذلك، برأي، فيتشيسلاف إيفانوف، إنَّ القوانين العامة "العضوية" في أدب دوستويفسكي بقيت خارج عتبة سنة التطور الخاصة بالأدب الروسي وتأثيراته.

يتابع فيتيشيسلاف إيفانوف: " يقول دوستويفسكي عن بوشكين بقوة إيمانه الملهم، بأننا بحاجة إلى تطوير إيحاءات بوشكين عن إدراكه للحياة الروسية وللروح الروسية، لكي ندرك قدرنا، وندرك بشكلٍ نهائي ذواتنا الشعبية.

أمّا بالنسبة لغوغول، فإنني أرى، أنَّ دوستويفسكي وغوغول قطبان متضادان. لدى أحدهما وجوه من دون أرواح، ولدى الآخر وجوه وأرواح. ..... لدى أحدهما عالم مشع بشمس خارجية ومتنوع وجميل، ولدى الآخر أشعة ضئيلة ضبابية، متقلبة تكشف بسبب تأثير الأوضاع الملتهبة خزائن الحياة الروحية. استطاع غوغول التأثير في دوستويفسكي فقط في أثناء كتابته رواية "الفقراء" .... وكذلك في أثناء النفي".(4)

قام كونستانتين ليونتيف بإبعاد دوستويفسكي عن الحركة الأدبية والثقافية الروسية، لأنَّ ليونتيف كان يكره الاتجاه الإنساني، لأنّه كان يكره الجماهير، التي تتفهم مصالحها والتي تتجه نحو الديمقراطية بنشاط وبقوة أكثر فأكثر. وبسبب كراهيته للأفكار الثورية والاشتراكية فإنّه مستعدٌ للتخلي ليس عن دوستويفسكي فحسب، لا بل أيضاً عن ديانته.

هتف كونستانتين ليونتيف: "لو لم أكن أرثوذكسيا، لتمنيت، طبعاً، أنْ أكون مؤمناً كاثوليكياً، من أنْ أكون ليبيرالياً ديمقراطياً، لأنَّ ذلك مقرف جداً!!"(5)

قادت إيفان فيتشيسلاف على الأغلب أفكاراً فلسفية وجمالية، بالنسبة إليه بصفته ناقداً يمثل الاتجاه الرمزي وتيار الانحطاط في النقد، مثله مثل ميريشكوفسكي وشيستوف، غير مقبولة أعمال بيلينسكي وتشيرنيشفسكي "المدرسة الطبيعية" بوجهٍ عام، التي حملت اسم اتجاه غوغول في الأدب الروسي. لا يستطيع أحد أنْ يعترض على علاقة أعمال دوستويفسكي التي كتبها قبل الأعمال الشاقة "بالمدرسة الطبيعية"، وحتّى كتاب "مذكرات من بيت الموتى"، اقتطعوا من مؤلفات دوستويفسكي كتاب " مذكرات من القبو" والروايات الخمس الأخيرة العظيمة التي كانت رواية " الجريمة والعقاب"، أولها. بدأها

دوستويفسكي العظيم بشكلٍ ظاهري وعاطفي، من عتبات التطور الغربي الأوروبي، ومن خلفها نضجت الروح الفردية المعادية للروح الاجتماعية، والتي شكلت مقدمة للرمزية واتجاه نيتشه.

رفض النقد السوفييتي منذ زمن بعيد هذه النظرة غير التاريخية لفهم تراث دوستويفسكي، الذي يحوّله إلى "مذنّب عابر بين الكواكب الكثيرة" ليصبح حالةً غريبةً بين إخوانه الروس.

طبعاً، ويجب القول بكلِّ حزمٍ، إنَّ دوستويفسكي صهر في بوتقة إبداعه تطور الخبرة الأدبية المتراكمة لدى شعوب أوروبا الغربية. يمكن أنْ نضع دوستويفسكي إلى جانب بوشكين بمعرفته الواسعة وبمعاناته وانجذابه ونفوره بالوقت ذاته من الآداب الأوروبية الغربية، مع أنَّه تعاطف معها. ما كان لمؤلفات دوستويفسكي أنْ تحصل على الشهرة العالمية والتأثير العالمي لو أنَّها لم تستجب لقضايا التطور التاريخي العالمي.

لا يمكن لأدبٍ عظيمٍ لشعبٍ عظيم أنْ ينحصر في المحلية، وأنْ يبقى في حدود القومية الواحدة. اعتمد الأدب الروسي على مبادئه الأساسية، وعمم الحركة الأدبية العالمية، وطرحت القضايا التي أقلقت العالم بكامله، وقدمت حلولاً لهذه القضايا، التي انتشر صداها في العالم كلِّه.

انتشرت المدرسة الواقعية في الأدب الروسي في القرن التاسع عشر، قبل انتشارها في الآداب الغربية، وانتشرت الواقعية في الأدب الروسي على شكل أكثر كمالاً وتقدماً. اختلطت الواقعية في حالات كثيرةٍ في الغرب، في فرنسا وألمانيا، مع المدرسة الطبيعية، أو كما قالوا في وقتٍ ما، اختلطت المدرسة الواقعية مع اتجاه الأديب إميل زولا. بالنسبة للمسيرة الظافرة لاتجاه الأديب الفرنسي إميل زولا في الآداب الأوروبية الغربية، قال بهذا الخصوص سالتيكوف ـ شيدرين، وهو مراقب واعٍ ومتواضع ولا يعرف التغطرس القومي: كلمة الواقعية معروفة لدينا إلى حدٍّ ما، ومعروفة لدينا قبل أنْ تعرفها فرنسا، وكان لدينا تأويل لهذا المصطلح(6). وتختلف إمكانية الواقعية الروسية عن إمكانية

المدرسة الواقعية الفرنسية المعاصرة . عندنا الواقعية تشمل الإنسان بكلّ ألوانه، والواقع المعيش. أمّا الفرنسيون فيهتمون بجسد الإنسان بالدرجة الأولى، ولذلك فهم يعيرون اهتماماً خاصاً لمغامراته الغرامية، ويركزون على إمكانياته الجسدية(7). المدرسة الواقعية الفرنسية تتطابق مع المدرسة الطبيعية في استخدام هذا المصطلح في الوقت الحالي، وعارضت المفهوم المجرد للإنسان، ووقفت ضد المدرسة الكلاسيكية والمدرسة الرومانسية، ولكن الواقعية الفرنسية حاولت إثبات الوجود الإنساني من خلال علم الفيزيولوجيا للفرد، الذي تشكل من خلال الوجود التاريخي والاجتماعي والفكري. بحثت المدرسة الطبيعية عن فهم الإنسان في كتب علماء مثل العالم كلود برنار (فلنتذكر كلمة ديمتري كارامازوف الذي شتم "برنار" وأمثاله) . زولا بالذات لم ينفِ أهمية المُثل العليا، ولكنَّ المدرسة الطبيعية بوجهٍ عامٍ، بصفتها مدرسةً أدبيةً، أخذت تقيّم الإنسان، متجاوزةً الجوانب الأخلاقية والاجتماعية والفكرية، بصفته كائناً منحطاً، يخضع فقط للشهوات الجسدية. المدرسة الطبيعية، بأفضل الحالات، لم تستطع الارتفاع أعلى من التناسب القدري للإنسان مع الوسط المحيط، لم تستطع الارتفاع أعلى من المقالة "الفيزيولوجية"، وأعلى من الرواية عن الوسط المعيشي، ، وأعلى من المسرحية التقليدية .الواقعية " الفيزيولوجية " قادت الإنسان فقط إلى البحث، ولم تستطع أنْ تجد في الإنسان ملامح الحرية، ولذلك لم تستطع فهم وتقييم الصراع بين الفرد والمجتمع، ومقاومة الفرد لمجتمعه، وتطلعات الفرد إلى شواطئ الأمان الجديدة.

نمت الواقعية الحقيقية على أرضية نهوض كلٍّ من الفرد والجماهير، ورصدت في الإنسان بالإضافة إلى "الفيزيولوجيا"، وبشكلٍ فيزيولوجي تفسّير الشهوات، وتبحث عن العلاقات الاجتماعية، والواجبات الأخلاقية، واللحظة الخاصة المختارة من أجل التطلعات والرغبات، والأفكار والمثل العليا، أمام هذا كلّه فإنَّ الأساس الفيزيولوجي للفردية الإنسانية يفقد الحق في التطلع إلى الاستثنائية. لا تستبعد المدرسة الواقعية الطبيعة المادية والبيولوجية للإنسان بكلٍّ

خصوصيتها وصعوباتها، كما إنَّها لا تستبعد أهمية الوسط ـ ، إنَّها موجهة للإنسان كلِّ الإنسان، ليس فقط إلى الجانب البيولوجي ـ الجسدي " الجانب التحتي" ولكن أيضاً موجهة إلى الجانب الفكري – والعاطفي "الجانب الأعلى"، وأيضاً موجهة إلى الجانب الاجتماعي "بشكلٍ واسعٍ" . هنا يصطدم الفن بشكلٍ كبيرٍ، لا يُقاس، بقضايا أصعب، من الوصف الفيزيولوجي والمعيشي، أصعب من التناسب القدري للمقدمات والنتائج. ولكن بالمقابل، هنا يجد الفن كشوفاته العظيمة، ويصعد إلى قممه الشامخة.

نما الفن الروائي عند دوستويفسكي بشكلٍ عضوي من خلال مسيرة الفن الروسي الواقعي كلّه، وتوصل إلى أعلى القمم في رواياته من خلال تطور مسيرته الإبداعية. لا يوجد فصل تام بين أدب دوستويفسكي قبل الأعمال الشاقة وبين أعماله بعد انتهاء الأعمال الشاقة . يوجد صعود متناقض أحياناً، ومأزوم وعاصف، كل درجة من درجات صعوده ما هي إلا نتيجة حتمية للدرجات صعدها سابقاً في "سلّمه الإبداعي".

تعود الخصوصية الدلالية والشكلية لروايات دوستويفسكي بكلِّ ميزاتها التي حوّلته إلى ظاهرة فنية جديدة، إلى روايات ذات طابع مأساوي، يعود مصدرها قبل كلِّ شيء إلى تفاعل الأدب الروسي القوي في القرن التاسع عشر.

تأثر دوستويفسكي في شبابه تأثراً كبيراً بكاتبين سابقين له وعاصرهم تقريباً وهما بوشكين وغوغول. نعرف عن ذلك من كلماته ورسائله، ومن ملاحظاته التي تركها هنا وهناك في مجلته التي كان يصدرها بعنوان " يوميات كاتب"، ومن خلال أعماله الإبداعية . تبدأ مسيرة دوستويفسكي الإبداعية بدمج قصة "ناظر المحطة "لبوشكين مع رواية دوستويفسكي الأولى بعنوان " الفقراء " وتنتهي بكلمته عن بوشكين . باسم بوشكين انطلق دوستويفسكي إلى الساحة الإبداعية، وباسم بوشكين أنهى دوستويفسكي مسيرته الحياتية.

ومع ذلك فلقد طرق دوستويفسكي باب الأدب على أنَّه مبدع، واكتسب مباشرةً اعترافاً عاماً، في وقتٍ أخذت مكانة بوشكين تتراجع أمام مكانة

غوغول، بشكل ملحوظ. كتب عن ذلك بيلينسكي عام 1842: " إننا نرى في غوغول أهمية أكبر في المجتمع من بوشكين: لأنَّ أدب غوغول أدب اجتماعي، ومن ثم أدب أقرب إلى روح العصر، وهو أيضاً لا يتوه في الموضوعات الكثيرة والمتنوعة التي أبدعها، ومن ثم فإنَّ روحه الذاتية أكثر حضوراً، التي يجب أنْ تسطع كالشمس على عصرنا . أكرر: بقدر ما تكبر مكانة غوغول بصفته أديباً بقدر ما تزداد أهميته بالنسبة للمجتمع الروسي...."(8)

غوغول نفسه الذي كان مداناً كثيراً لبوشكين، أخذ يؤكد أنَّه الآن: " لا يجوز لنا الآن تكرار بوشكين . لا، ليس بوشكين..... الآن يجب أنْ يصبح المثال بالنسبة إلينا . تقتحم حياتنا قضايا أخرى." (9)

الأمر الذي كان ربَّما، يُعد عام 1842 مبالغةً، أصبح إلى زمن ظهور رواية" الفقراء، واكتسبت طابع الحقيقةَ المعترف بها من قبل الجميع. كتب تشيرنيشيفسكي في شبابه في يومياته أكثر من مرةٍ، أنَّه يقيم " ليرمنتوف أعلى من بوشكين، ويقيم غوغول أعلى من كلِّ كتاب العالم....."(10)

حتَّى أبولون غريغوريف، في السنوات العشر التالية، استمر يؤكد: "كلُّ ما هو حقيقي وحي في ظواهر أدبنا الرائع المعاصر، جاء إلينا من عند غوغول، يفسّره أو يفسّر به" .: " كلُّ ما هو حقيقي وحي في ظواهر أدبنا الرائع المعاصر، ينبع من الدفعة التي أطلقها نشاط غوغول"(11). (مع أنَّ أبولون غريغوريف، على عكس كلٍّ من بيلينسكي وتشيرنيشفسكي، يعد غوغول من شعراء المصالحة).

يقدّم مؤرخو الأدب أمثلةً كثيرةً، التي تؤكد أنَّ كتاباً كثيرين، واحداً تلو الآخر، ابتعدوا عن بوشكين، وأحبّوا مدار " "اتجاه غوغول".

صدرت رواية "الفقراء" بعد مرور أربع سنوات على إصدار قصة "المعطف"، الأولى صدرت عام 1846، والثانية صدرت 1842، وهذا، على ما يبدو، بشكلٍ نهائي، يثبت الانقلاب من بوشكين إلى غوغول، وهذا يؤكد صحة التأكد العام على انتصار اتجاه غوغول. يصف الناقد دوبرولوبوف رواية "الفقراء" بأنَّها

مكتوبة في الآفاق التاريخية، وتحت التأثير المباشر لأفضل جوانب إبداع غوغول، ولأكثر الأفكار الحياتية لبيلينسكي "(12)الناقد أكساف عَدَّ دوستويفسكي: "مقلّداً بشكلٍ مطلق، وما هو إلا نسخة لأساليب غوغول"(13).

ومع ذلك يُذكر في رواية "الفقراء " مثل عزاء، ومثل أمل اسم بوشكين . اسم بوشكين علّم الاحترام إلى كلّ الناس، بغض النظر عن وضعهم، وبذلك دافع عن كلّ المظلومين، وعلّم احترام الذات. تقوم فارنكا بتقديم مختارات بوشكين هديةً لطالب فقير، الذي كان مريضاً وبائساً وكان المرض بانتظاره، ولكنه كان إنساناً بكلّ معنى الكلمة، وكان بوشكين شاعره المفضل.

لعل دوستويفسكي الوحيد في منتصف الأربعينيّات، الذي فهم بشكلٍ حقيقي، قوة إنسانية بوشكين الديمقراطية، وقيّم أهمية إمكانيات واقعية بوشكين غير المكتشفة آنذاك.

بعد أنْ دافع دوستويفسكي عن المذلين والمهانين في روايته الأولى، ، ينضم بشكلٍ علني إلى بوشكين، الذي لم يمضِ وقتٌ طويلٌ على وفاته، وإلى التراث الذي تركه لنا بوشكين . في حين أنَّ النقد عَدَّ رواية "الفقراء" من روايات خط غوغول . أشار دوستويفسكي نفسه في روايته إلى أنَّ قصة "ناظر المحطة " لبوشكين سبقته إلى معالجة الموضوع ذاته، وليس فقط قصة " المعطف " لغوغول.

كما هو معروف، لم يعطِ بيلينسكي نثر بوشكين حقه، لقد رأى بيلينسكي في قصة "بنت البستوني " لبوشكين طرفةً، ألقيت بمهارةٍ فائقةٍ، : " ..... بالنسبة لمضمون قصة "بنت البستوني" غريب واستثنائي "، ورأى بيلينسكي أنَّ قصص بيلكين لا تليق " بموهبة بوشكين واسمه، إنَّها شبيهة بقصص كارامزين، مع فرق واحد، أنَّ قصص كارامزين كانت ذات أهمية عظيمة بالنسبة لزمنه، أمَّا قصص بيلكين فكانت أقل من زمنها "(14) . لم يذكر بيلينسكي، ولو لمرةٍ واحدةٍ، قصتي" صانع التوابيت "، و" ناظر المحطة" في مقالاته عن بوشكين وفي مقالاته الأخرى، وعلماً إذا ما تحدّثنا عن هاتين

القصتين، فإنَّهما، يجب أنْ نعترف، أقوى من زمنهما وليس أضعف من زمنهما.

تشهد قصتا " صانع التوابيت"، و"ناظر المحطة" على رهافة الحس العظيمة عند بوشكين إلى ما يجري في العالم كلّه، وليس فقط في روسيا، أو في أوروبا، وفي الوقت ذاته إلى التغييرات التي جرت في الأدب.

كتب فريدريك إنجلس عام 1844 في مقالته بعنوان "حركة في القارة": " شهدت طبيعة الرواية في السنوات العشر الأخيرة ثورةً كاملةً .....، بدلاً من الملوك والأمراء، الذين كانوا أبطالاً للأعمال الأدبية، في الوقت الحاضر أصبح بطل الأعمال الأدبية الإنسان الفقير، والطبقة الفقيرة المحتقرة، وأصبح مضمون الروايات يتمركز على حياة وقدر وفرح وحزن هؤلاء الناس. انتشر هذا الاتجاه الجديد بين كتاب من أمثال جورج سانت، وإيجي نسيو، وتشارلز ديكنز، وهو صورة ومثال للعصر"(15).

عبّر عن الفكرة ذاتها سالتيكوف ـ شيدرين وهو في مرحلة الشباب وذلك في قصته: المتناقضات" عام 1847: جاء زمن .... يصبح فيه البطل في المآسي ليس أمثال آخيل أو نسطور، وإنَّما من أمثال أكاكي أكاكيفتش، ومكار ألكسيفتش، وأخذ الأدباء يجسّدون قدر عمال التنظيفات ومصيرهم والخدم في المنازل....."(16)(ولم يذكر سالتيكوف ـ شيدرين اسم سمسون فيرين ــ الشخصية الأساسية في قصة "ناظر المحطة" لبوشكين) .

تحسس بوشكين روح العصر الجديد في قصة "ناظر المحطة " وكذلك في القصص الأخرى القريبة منها، وفي قصائده، وكذلك فعل غوغول في قصة " المعطف " وفي القصص الأخرى القريبة منها. لم يعش غوغول عالم باشماتشكين، كما لم يعمل بوشكين ولم يعش كما عاش سمسون فيرين، ولكن حسهما الفني جعلهما يستجيبا لمتطلبات العصر ولمهمات الفن، التي حددها، فيما بعد، بيلينسكي على نحو أفضل من الآخرين: لكي يصبح الأدب أدباً واقعياً بكلِّ معنى الكلمة، " يجب ....أنْ نغير اهتمامنا بقضايا الناس

العاديين، وليس الناس الاستثنائيين، يغري الناس الاستثنائيون الشعراء ولذلك يقومون بتجميلهم بطابع غريب ". يجب تصوير الفلاحين وحراس الأبنية وأصحاب العربات والذين يسوقونها، والحرفيين والموظفين الفقراء، الذين يسكنون الأكواخ، والسقائف والأقبية وحيث يعيش المتسولون. " سبق الفن في زمننا النظريات "(17)، تحدّث عن ذلك ببعض الحزن بيلينسكي، ولكن الذي " سبق النظرية " هو بوشكين في قصته "ناظر المحطة" التي كتبها عام 1830، ولكن الغريب أنَّ بيلينسكي لم يلحظ ذلك.

ولاحظ دوستويفسكي ما لم يلحظه بيلينسكي، ، وأعار اهتمامه لذلك في شبابه في قصته الأولى، التي كتبها متأثراً بقراءته لمؤلفات غوغول وبيلينسكي، وقبل أنْ ينتسب إلى الجمعيات الأدبية، ولذلك كان متحرراً من سلبيات هذه الجمعيات، ومن التحيز للجمعيات ومحاباتها.

فهم دوستويفسكي أفضل من الآخرين فعالية تراث بوشكين وأهميته، التي لم تضعف.

عبّر دوستويفسكي عن استقلاليته، ولكنَّها استقلالية موجهة ببحث، استمر عشر سنوات. ألصق دوستويفسكي قصة "ناظر المحطة " لبوشكين بقصة "المعطف" لغوغول، وتبين أنَّ نظرة دوستويفسكي أكثر صوابية من نظرة الناقد بيلينسكي، ودوستويفسكي قبل كل النقاد والمختصين بالأدب عرف صلة قصة "المعطف" بقصة "ناظر المحطة"، والصلة بين بوشكين وغوغول، الذي شكل" المدرسة الطبيعية".

عندما ألصق دوستويفسكي قصة "ناظر المحطة" بمؤلفات غوغول كان يدافع عن تراث بوشكين من الناحيتين الجمالية والاجتماعية. بنظر بيلينسكي كان بوشكين شاعراً ومعلماً لهذا الجنس الدبي. كتب بيلينسكي: " كان بوشكين على الأغلب شاعراً، ولم يستطع أنْ يكون غير ذلك بطبيعته. قدّم لنا شعراً على مستوى فني عالٍ، ولذلك فسيبقى دائماً مثالاً عظيماً لمعلم الشعر ومعلم الفن...."(18).

أعلن دوستويفسكي بعد غوغول وبيلينسكي: " من أجل أي أمرٍ أُعطي بوشكين للعالم، وعلى ماذا أثبت بذاته بشخصه؟ أُعطي بوشكين للعالم لكي يثبت بذاته بشخصه، بأنَّ الشاعر نفسه .....ليس تحت تأثير أي زمن أو ظروف أو تحت تأثير أية شروط، وإنَّما بتأثير شخصيته وطبعه الذاتي، بصفته إنساناً، بغض النظر عن أي اعتبارٍ آخر، من أجل إذا قام فيما بعد أي محلل أو مفسِّر لكي يشرح لنفسه أو يفسِّر لنفسه، ما هو هذا الشاعر، ماهي حقيقته، الذي هو صدى لكلِّ ما يجري في العالم، وهو نفسه ليس صدى لذاته، ويجد هذا الناقد ضالته في بوشكين، وبهذا يشبع تعطشه لمعرفة حقيقة بوشكين". (المقبوس من مقالةٍ بعنوان: "ما هي في النهاية جوهر الشعر الروسي، وما هي خصائصه").

عدَّ دوستويفسكي كلَّ إنسانٍ أخاً له . يقع سمسون فيرين، وأكاكي أكايفيتش، ومكار ديفوشكين، عند دوستويفسكي في صفٍ واحدٍ، وأثاروا لديه الشعور ذاته، إنَّهم يشكلون حججاً فنيةً من أجل الدفاع عن الإنسانية الديمقراطية. وقام دوستويفسكي، بالوقت ذاته بوصف بوشكين مثله مثل غوغول من مؤسسي "المدرسة الطبيعية"، وأحد مؤسسي ذلك الاتجاه الأدبي، وتحت رايته انخرط في الساحة الأدبية . يكتب مكار ديفوشكين عن المشاعر التي أثارتها لديه قصة "ناظر المحطة: " كادت الدموع أنْ تنهمر، يا أميمة، هذا وصف طبيعي! .....هذا طبيعي! هذا يحيا! أنا نفسي رأيت هذا، ـ وهو يجري حولنا ويحيط بنا....."(19).

علم دوستويفسكي ماذا فعل . راتازيايف، الذي يعبِّر في رواية " الفقراء" عن رأي معتدل في الابتذال للأوساط الأدبية وغير الأدبية، بشكل معقول يصحح لدوفيشكين: "ناظر المحطة " ـ " هذا كلُّه شيء قديم "، أمَّا الآن "انتشرت الكتب المزينة بلوحات، وبالصور المختلفة " (يعني الفيزيولوجيا)" لم أستطع فهم ما قاله"، ـ يعترف بقلبٍ طيبٍ ديفوشكين، حتَّى راتازيايف لم ينكر المآثر التاريخية لبوشكين: " لقد استنتج أنَّ بوشكين جيد إذ مجَّد روسيا المقدسة".

بالفعل، تؤكد كلمة "طبيعي" أهمية بوشكين ليس من الناحية التاريخية فحسب، وإنَّما أيضا من حيث الفعالية.

أُخذت كلمة "طبيعي" من أتون الأدب الحاضر الملتهب للوقت الحاضر. وحول هذه الكلمة، وبالتحديد، بالوقت الذي كتب فيه دوستيفسكي رواية "الفقراء"، أُثيرت ضجةٌ كبيرةٌ. واستخدمت هذه الكلمة بشكلٍ مبتذلٍ في مجلة "النحلة الشمالية"، وعلى شكل مسبةٍ أو شتيمةٍ، في حين جعل بيلينسكي وأنصاره من هذه الكلمة رايةً.

يشير استخدام المصطلح الملّح في الأعمال الأدبية إلى موقف المؤلف الشاب، من الصراع القوي بين الاتجاهات الأدبية. ولم ينكر دوستويفسكي أنَّ ديفوشكين يشكل حجةً لصالح المدرسة الأدبية الجديدة وضد خصومها، ولكنَّه بدلاً من أنْ يتخلى عن بوشكين، كما فعل الآخرون، أو على الأقل، تجاهله باسم الانقلاب الجديد في تطور الأدب، دافع دوستويفسكي عن "الدراسة الطبيعية" باسم وبشخصية بوشكين، الذي كان قد انتقل إلى رحمته تعالى.

لا بأس من الإشارة إلى أنَّ بيلينسكي في مقالته الحادية عشرة والأخيرة عن مؤلفات بوشكين، أيضاً عدَّ بيلينسكي فيها بوشكين مؤسساً "للمدرسة الطبيعية"، "التي بدأت، كما هو معروف، ليس من أدب كارامزين، وديمتريف، وإنَّما من أدب بوشكين وغوغول". (20) ربَّما، حدث هذا نتيجةً لقراءة بيلينسكي لرواية "الفقراء" لدوستويفسكي. فاعترف بيلينسكي أنَّ دوستويفسكي كان على حقٍ.

المصادر:

1 ـ كونستانتين ليونتيف، الأعمال في ثمانية مجلدات، المجلد الثامن، موسكو، 1912، ص 200.

2 – المصدر السابق، ص 198.

3 ـ المصدر السابق، ص 177.

4 – فيتشيسلاف إيفانوف، أثلام وتخوم، تجارب جمالية ونقدية، موسكو، 1916، ص 16 ـ 17.

5 ـ كونستانتين ليونتيف، المصدر السابق، ص212.

6 ـ بيلينسكي، في مقالته، " عن الرواية الروسية وروايات غوغول، " عام 1835، باب "الشعر..... بين المثالية والواقعية" إذ يعكس الواقع والحياة بشكلٍ صادقٍ وحقيقي، المؤلفات الكاملة، المجلد الأول، موسكو، دار نشر أكاديمية العلوم السوفييتية، 1953، ص 262 ـ 270، أثار البحث جدلاً.

7 ـ سالتيكوف ـ شيدرين، المؤلفات الكاملة، المجلد الربع عشر، لينينغراد، دار الأدب الإبداعي الحكومية، 1936، ص200.

8 – بيلينسكي، المصدر السابق، المجلد السادس، 1955، ص 259.

9 ـ نيكولاي غوغول، أمكنة مختارة من المراسلات مع الأصدقاء، مختارات، المجلد الرابع، موسكو1889، ص210 ـ 211.

10 – نيكولاي تشيرنيشفسكي، المؤلفات الكاملة، موسكو، دار الأدب الإبداعي، 1939. ص 353.

11 ـ أبولون غريغوريف، الأدب الروسي عام 1851، "مجلة المسكوبي"، 1852، الأعداد 1 ـ 4، مختارات، المجلد الرابع، موسكو، 1916، ص 9 ـ 24.

12 ـ نيكولاي دوبرولوبوف، المظلومون، المؤلفات الكاملة، المجلد الثاني، موسكو، دار الإبداع الحكومية، 1935، ص 382.

13 ـ أكساكوف، المجموعة الأدبية والعلمية في موسكو لعام 1847، قسم النقد، ص 33 ـ 35.

14 ـ بيلينسكي، المصدر السابق، المجلد السابع، ص577.

15 ـ كارل ماركس، وفريدريك إنجلس، المؤلفات المختارة، المجلد الأول، ص 542.

16 ـ سالتيكوف شيدرين، المؤلفات الكاملة، المجلد الأول، موسكو، دار الأدب الإبداعي، 1941، ص 164.

17 – بيلينسكي، المصدر السابق، المجلد العاشر، ص 294 ـ 295.

18 – بيلينسكي، المصدر السابق، المجلد السابع، ص579.

19 ـ انظر: كيربوتين، دوسويفسكي في شبابه، موسكو، 1947.

وانظر أيضاً: كيربوتين، دوسويفسكي، طريق الإبداع، 1821 ـ 1859، موسكو، 1960، الفصول: "دوستويفسكي والكلاسيكيون الروس" و"الفقراء"، "بوشكين، نتائج قضايا الدراسة" تحت إشراف غوروتسكفا، وإزماليفا، وميلاخا، موسكو– لينينغراد، دار العلم، 1966، ص 463.

وانظر أيضاً: باتشروف، بوشكين وغوغول، "ناظر المحطة"، و"المعطف" ـ في مجموعة "قضايا أنمذجة الواقعية الروسية"، موسكو، دار العلم، 1969، ص 240.

20 ـ بيلينسكي، المصدر السابق، المجلد السابع، ص536.

● ميخائيل ليرمنتوف

ترجمة: أحمد ناصر *

صياغة شعرية: أحمد كامل الخطيب *

قَتْلُ الشاعر

أثارت أشعار بوشكين (1837/1799) غضب السلطة القيصرية فدبرت مؤامرة دنيئة ضده ودفعت بالمغامر الفرنسي "دانتس" للتحرش بزوجته الفاتنة وأرسلوا للشاعر خطابات فاجرة فاضطر الشاعر للدفاع عن شرفه ودعا "دانتس" لمبارزته، تمت في السابعة والعشرين من كانون الثاني 1873. سقط نتيجتها الشاعر الكبير وحزنت روسيا بأكملها، رثاه ليرمونتوف بقصيدته الشهيرة "قَتلُ الشاعر"



أحمد ناصر: مترجم من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب *

أحمد كامل الخطيب: شاعر من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب *

قَتلُ الشاعر

سقط ضحية الأقاويل

في صدره الرصاص

والتعطُّش للثأر

مات الشاعرُ أسير الشرف

لم تتحمل روحُهُ الإهانات التافهة

قُتِل فعلام النحيب الآن؟!

علام تكيلُ تلك الجوقة

المدائحَ اللا جدوى منها؟!

علام همهمات التبريرات التافهة!

المؤامرة تمّت قضاءاً و قدراً؟!

ألم تضطهدوا منذ البداية

و بشراهةٍ موهبته الحرَّة الشجاعة؟!

ألم تنفخوا لمجرد اللهو

في الحريق الذي كاد يخبو ؟

افرحوا إذاً

عانى ولم يتحمل بذاءاتكم.

وكما الشمعة انطفأت المعجزة

ذوى الإكليل المهيب.

بأعصابٍ باردة سدَّد القاتلُ رصاصته

لا سبيل للنجاة

القلب الفارغ يخفق بانتظام

ولم يرتجف بيده السلاح.

أي عجب في الأمر ؟

مئات من أمثاله الفارين

من بعيدٍ

جاءوا يتصيَّدون الحظ والمراتب

بمشيئة حظٍ سيئ الطالع قذفنا به

اظهر بوقاحة واستهزاء

احتقاره للغة

لم يرأف بأمجادنا

لم يفهم في اللحظة الدامية

في وجه من سيرفع يده.

قتل ضحية الغيرة الصماء

تماماً كشاعره المجنون

الذي طالما ـ وبعنفوان شديد ـ

تغنّى به بوشكين

كلاهما قتلته يدٌ ظالمة

لماذا عاف المسرّات

والصداقة البريئة

لماذا دخل عالم التحاسد ؟

ذلك الجو الخانق للقلب الحر

والعواطف الملتهبة

علام مد يده للنمّامين التافهين؟

لماذا وثق واستكان

لأقوال وملاطفة المنافقين

الذين يعرفهم منذ نعومة أظافره؟

وبعد طرحه للتاج

ألبسوه تاجاً من الشوك

مغلّفاً بأوراق الغار

وبقسوةٍ انغرزتْ الأشواك

في الجبين المجيد.

بلمزاتٍ ماكرة

من زمرة هادئة جاهلة

سمّمت لحظاته الأخيرة

قُتل وفي صدره عطشٌ للثأر

لا جدوى منه

وأسفٌ دفين لآمال مخيبة خادعة.

توقفت أنغام الأغنيات الرائعة

لن يصدح بها مرةً أخرى

ضيّق وكالحٌ قبر الشاعر

على شفتيه أطبق الصمت

أنتم أحفاد متغطرسون

لسلالة مشهود لها بالنذالة

و استباحة المقهورين بأعقاب العبودية

أنتم جلادو الحرية.. العبقرية والمجد،

حول العرش بجشع تلتفون،

تحت ظلال القانون تتوارون

أمامكم يتوجّب أن يصمت الحق والعدل

ثمة محكمة إلهية لكم

يا خلان الفواحش

وبانتظاركم حاكمٌ رهيب

لا يأسره رنين الذهب

سلفاً يعرف الأفعال والنوايا

لن يجدي ساعتها الاستجداء بالوشايات

ولن تنفعكم مرة أخرى وبكل دمائكم السوداء

لن تستطيعوا غسل دم الشاعر الطاهر.

1837

إيفرايين باركيرو

ترجمة: بديع صقور *

قصيدتان

Pablo Neruda

ولد الشاعر في الثالث من أيار عام ـ 1931م ـ في قرية بيبدرا بلانكا ـ من مدينة ـ كوريكو ـ التابعة لمقاطعة ـ بروفيدينسيا ـ الواقعة جنوب العاصمة سانتياغو تلك المقاطعة التي أنجبت عدداً كثيراً من الفنانين والمغنين والشعراء أمثال نيرودا كما ذكرنا.

بدأ الشاعر إيغرايين باركيرو حياته من قريته حيث تلقى تعليمه الابتدائي فيها ثم انتقل إلى ـ كوريكو ـ وتابع تعليمه الإعدادي وبعدها إلى مدينة ـ كونسبسيون التي تبعد عنه كثيراً، في هذه المدينة الكبيرة الواقعة على المحيط الهادي تابع دراسته الثانوية، ثم انتقل إلى معهد التربية الإسبانية في جامعة تشيلي، عمل في أعمال شتى، ذاق الحرمان والتشرد، وفي النهاية بعد الانقلاب العسكري الطاغي، فر من وطنه وعاش منفياً إلى وقتنا هذا...

---

* شاعر ومترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

لديه أعمال كثيرة منها ـ أحجار القرية ـ ديوان ـ شعري نشر عام 1954 ـ وكان قد كتب مقدمته الشاعر بابلونيرودا ثم نشره بعده رفيقه ـ عام 1956 وديوان شعر منثور بعنوان ـ سرب ـ عام 1959 وديوان ـ خبز الرجل ـ عام 1960 ـ والإياب عام 1961.

سننشر مقطوعتين من شعره، تاركين للقارئ العزيز الحكم على هذا الشاعر، وهما قصيدتان بعنوان ـ الخباز ـ والعسل الموروث.

الخباز

أنا الخباز العجوز

مثل قطعة من الخبز الفاحم

وفي الليل الأكثر بياضاً

وفي النهار الباكر

بدأت صانع سلال

عندما كنت شاباً كالصاعقة

من التلال البعيدة يصعد الدخان

ومن سلتي أيضاً

...

كنت عتالاً أرق العجين

وأيضاً أعرف أن أكون فراناً

أعجن في المعجن

جسدي صار كله خبزاً

فجأة أضحيت عجوزاً

لا أستطيع الوقوف في سدة الفرن

أحس بأنني أسير العجين الثقيل

فجأة أضحيت شابا

فجأة أضحيت عجوزاً

كما يجيء الصباح سريعاً

في بوابة الأفران

في بوابة العبور

...

بتأن أضحيت أصنع الدقيق

لا إنني غدوت أعمى من اللهب

لقد تركوني بلا عمل

طردوني منه

كما يجيء الصباح سريعاً

وهناك مقطوعة أخرى من قصيدة العسل الموروث ـ التي يعود بها إلى الماضي الذي يصله مع المستقبل مبيناً فيها صلة الإنسان بالأرض تلك العلاقة التي لا تنفصم أبداً حتى ولو بعد الموت إنه النهر الذي يروي هذه الأرض، يواصل السفر إلى أعماقها يتنفس معها ويموت معها أنه رائحة البيوت والثمر وأجفان الكروم وعقرب هذا الزمن المتواصل النابض في قلب هذه الحياة كما الفصول وكما الحقيقة.

مقطوعة من قصيدة العسل الموروث

جدي كان النهر الذي أخصب هذه الأرض

معبأ بأيد وعيون وأصوات لا تحصى وفي الوقت نفسه أعمى وصامت كما الأشجار

كان اللحية القديمة والصوت العميق في البيت

كان المزارع والثمر، وجفنه الكرم الخشنة

هو مؤشر الزمن والدم والموافق له

جدي، كان الشتاء في يديه الزاهرتين

كان النهر المناسب، المحتمل لهذه الأرض

كان الأرض الحقيقية التي تموت وتحيا من جديد

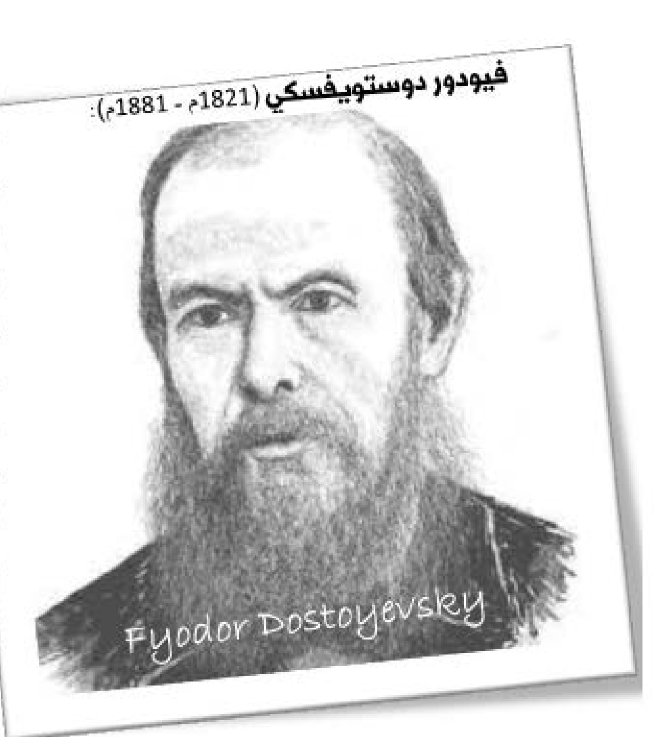
دوستويفسكي

ترجمة: فريد الشحف *

مراجعة: د. ثائر زين الدين **

شجرة عيد الميلاد والعرس

(من مذكرات مجهول)



فيودور دوستويفسكي (1821م - 1881م):

روائي وكاتب قصص قصيرة وصحفي وفيلسوف روسي. وهو واحدٌ من أشهر الكُتاب والمؤلفين حول العالم. تقدم رواياته فهماً عميقاً للنفس البشرية، وتحليلاً ثاقباً للحالة السياسية والاجتماعية والروحية لروسيا في القرن التاسع عشر، وتعالج مجموعة متنوعة من المواضيع الفلسفية والدينية.

بدأ دوستويفسكي الكتابة في العشرينيّات من عُمره. فقد نشر روايته الأولى (المساكين) عام 1846م وهو في الخامسة والعشرين من عمره. وأكثر أعماله شُهرة هي: (الإخوة كارامازوف)، و(الجريمة والعقاب)، و(الأبله)، و(الشياطين). تضم أعمالُه الكاملة (11) رواية طويلة، و(3) روايات قصيرة، و(17) قصة قصيرة، وعدداً من الأعمال والمقالات الأخرى. عدّه الكثير من النُقّاد أحد أعظم النفسانيين في الأدب العالمي حول العالم. وهو أحد مؤسسي المذهب الوجودي حيث تُعدّ روايته القصيرة (الإنسان الصرصار) أولى الأعمال في هذا التيّار.

---

* مترجم من سورية

** شاعر ومترجم من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

شاهدتُ منذ أيام عُرساً... لكن لا! الأفضل أن أحدثكم عن شجرة عيد الميلاد. كان عرساً جيّداً؛ وقد أعجبني كثيراً، لكن الحادث الآخر أفضل. لا أعرف كيفَ خطرت ببالي تلك الشجرة وأنا أنظر إلى هذا العرس.

حصل الأمر على النحو الآتي. دعيتُ منذ خمس سنوات تماماً، قُبيل رأس السنة إلى حفلِ رقص للأطفال. الشخصُ الذي دعاني، رجلُ أعمال معروف بعلاقاته ومعارفه، وبثروته، لذلك يمكن القول إنّ حفلَ الأطفال لم تكن سوى مُسوّغ للآباء، كي يلتقوا معاً ويتناقشوا في أمور ومصالح أخرى بعفوية، كما لو أنّ الأمر حدثَ مُصادَفةً.

أنا كنت شخصاً دخيلاً على الحفل؛ لا مصالح لديَّ مع أحد، ولذلك أمضيت السهرة دون ارتباطات تقيّدني.

وكان ثمّةَ سيّدٌ آخر، وهو على ما أعتقد، لا ناقة له ولا جمل، إنّهُ مثلي، لا قرابة تربطه بالآخرين، شخصٌ وجد نفسه ضمن فرحٍ عائليّ... وهو أوّل من لفت انتباهي. كان رجلاً طويلاً نحيفاً، جدّياً تماماً، يرتدي ثياباً أنيقة. وبدا واضحاً أنّ الفرحة والسعادة العائلية من حوله لم تكن تعنيه: وذلكَ عندما ابتعد إلى مكان ما في الزاوية، وتوقف مباشرة عن إظهار ابتسامته، وعبس بحاجبيه الأسودين الكثّين.

لم يكن يعرف ولو شخصاً واحداً في الحفلة كلّها ما عدا المضيف. وكان واضحاً أنّه سئم حتى الملل، لكنّه تحمّل بشجاعة، وإلى النهاية دورَ الشخصِ السعيدِ والمُستمتِع تماماً.

عرفتُ فيما بعد أنّ السيّد كان قد قَدِمَ من القرية لأداءِ عمل مهمّ جداً في العاصمة، وأحضَرَ لمضيفنا رسالةَ توصية، و تولّى مضيفُنا أمرَ حمايته ومساعدته في مهمّته بكل حبّ، ودعاه للمشاركةِ في حفلِهِ الذي أقامهُ للأطفال.

لم يلعب الحضور بالورق، ولم يعرض عليه أحدٌ سيجاراً، وما شاركهُ شخصٌ في حديث، لعلّهم عرفوا الطائرَ الغريبَ عن بُعدٍ من ريشه، ولذلك اضطرّ سيّدي أن يشغلَ يديه في أيّ شيء، فأخذ يمسّدُ شاربيه طوال السهرة. شارباه بالفعل كانا جميلين جداً. لكنّه مسّدهما بمثابرة حتى أنّكَ إذا نظرت إليه،

اعتَقَدتَ أنّهما إنّما أُنتجا لأوّل مرّةٍ في هذا العالم، وقُدّما إليه كي يمسّدهما.

أعجبني أيضاً من المشاركين في هذا الفرح العائلي للمضيف، ذي الأطفال الخمسة جيّدي التغذية، ماعدا هذه الشخصيّة، سيّدٌ آخر. لكنّه كان من نوعٍ آخرَ مختلفٍ تماماً.

كان شخصيّة مرموقة، اسمه يوليان ماستاكوفيتش. ويمكن أن تتبيّن من النظرة الأولى، أنّه كان ضيفَ شرفٍ، وأنّهُ على علاقةٍ بالمُضيف، تُشبهُ علاقة المُضيف بالسيّد الذي مسّد شواربه.

تحدّثَ الزوجان إليهِ بكل لباقة، واعتنيا به، وقدما له الشراب، واعتزّا به، وأحضرا ضيوفهما إليه للمَشورة، أمّا هو فما قاداه نحو أحدٍ. وقد لاحظتُ أنّ المُضيفَ، ربُّ المنزل، لمعت عيناهُ بالدمع فرحاً، عندما عبّر يوليان ماستاكوفيتش عن ارتياحه للسهرة، وأنّه نادراً ما يمضي وقتاً ممتعاً كما في هذا الحفل.

انتابني بصورةٍ ما الخوفُ بوجود شخص كهذا، ولذلك مُهتمّاً ومُعجباً بالأطفال، انسحبتُ إلى الصالون الصغير، الذي كانَ خالياً تماماً، وجلستُ خلفَ جناحِ أزهارِ ربّةِ المنزلِ الذي شغلَ نصفَ الغرفةِ تقريباً.

كان الأطفالُ لطفاءَ كثيراً ولم يرغبوا بأن يُشبهوا الكبار، بغضّ النظر عن نصائح المُربّيات والأمهات. ولقد جرّدوا شجرة عيد الميلاد بلحظة، حتى آخر قطعة حلوى، وتمكنوا من تكسير نصفِ الألعاب، قبل أن يعرفوا من تُخصُّ كُلُّ واحدةٍ منها.

كان أحدُ الصبيان جميلاً بشكلٍ استثنائي، عيناه سوداوان، وشعرُه أجعد، وقد استمرَّ في إطلاق الرصاص عليّ من بندقيته الخشبية. لكنَّ أختَه كانت أكثر من لفتَ انتباه الجميع، هي في الحادية عشرة من عمرها، فاتنة كآمورٍ[1] صغير، هادئة، عميقة التفكير، شاحبة، ذات عينين كبيرتين

---

[1] - إله الحب.

متأمّلتين. لقد أزعجها الأطفالُ بطريقة ما، فمضتْ إلى ذلك الصالون، حيث أجلس أنا، وانشغلت في الزاوية بلعبتها. أشارَ الضيوفُ باحترامٍ إلى أحد التجارِ الكبارِ، والدِ الفتاة، وهمس أحدهم قائلاً إنَّ والدها خصّصَ مبلغَ ثلاثمئة ألف روبل مهراً لها. وبينما كنت أنظر إلى أولئك الذين اهتمّوا بهذا النبأ، وقع نظري على يوليان ماستاكوفيتش، الذي وضع يديه خلف ظهره وأمال رأسه جانباً، واستمع بانتباه إلى ثرثرة هؤلاء السادة. لم أستطعْ فيما بعد إلاّ أن أُدهشَ من حكمة المضيفين في توزيع هدايا الأطفال. حيث حصلتِ الفتاةُ، التي تملكُ ثلاثمئة ألف روبل مهراً، على أغلى هديّة. ثم توالتِ الهدايا انخفاضاً؛ حسب مستوى أهل هؤلاء الأطفال السعداء. وأخيراً، حصلَ آخرُ طفلٍ، في نحو العاشرة من عمره، ضعيف، صغير، أحمر ومُبقّع الوجه، على كتابٍ قصصٍ فحسب، يتحدّث عن عظمة الطبيعة، وعن الدموع والعواطف وأمور أخرى، من دون صور وحتى بلا قيمة تُذكر.

كان ابن معلمةِ أطفالِ صاحبِ البيت، وهي امرأة أرملة فقيرة ووحيدة، والطفل كان منسياً تماماً وخائفاً. كان يرتدي سترة من قماشٍ قطنيٍّ أصفرِ اللون. وعندما استلمَ كتابَهُ، طافَ وقتاً طويلاً حول الألعاب الأخرى؛ توّاقاً للعب مع الأطفال الآخرين، لكنّه لم يتجرّأ؛ فقد شعرَ بموضعِه على ما يبدو وأدركه.

أنا أحبُّ كثيراً مراقبةَ الأطفال. وأكثر ما يثير فضولي هو ظهورهم المستقل الأوّل في الحياة. لاحظتُ أنّ الصبيَّ الأحمر أغرته ألعابُ الأطفال الآخرين الثمينة، وبخاصّة المسرح، الذي رغبَ كثيراً أن يؤديَ دوراً ما فيه، لدرجة أنّه قرّر المشاركة. ابتسمَ ومازحَ الأطفالَ الآخرين، وأعطى تفاحته لصبيٍّ سمين، يحمل منديلاً مليئاً بالحلوى، وحتى أنّهُ قرّر أن يحملَ أحدهم على ظهره، فقط من أجل ألاّ يبعدوه عن المسرح. لكنّ ما هي إلا دقيقة واحدة حتى تلقى ضربةً مؤلمةً من صبيٍّ مؤذ. لم يجرؤ الطفلُ على البكاء. وهنا حضرت أمّه المعلّمة، وأمرته ألاّ يزعج لعب الأطفال الآخرين. دخل الطفل إلى الصالون الصغير نفسه، حيث كانت الفتاة. فسمحت له باللعب معها، وأخذا يعملان معا بجديّة لإلباس الدمية العروس الثمينة.

كنتُ قد جلستُ نصف ساعة خلف النباتات وغفوت تقريباً، وأنا أستمعُ لحديث الصبيّ الأحمر والفتاة الجميلة التي مهرها ثلاثمئة ألف روبل والمشغولة بالدمية، حتى دخل فجأة إلى الصالون الصغير يوليان ماستاكوفيتش، الذي استغلّ شجار الأطفال وخرج بهدوء من القاعة. ولاحظت، بأنّه تحدّث منذ دقيقة بحماس إلى والد العروس الغنيّ، وقد تعرّف إليهِ لتوّه، حول أفضلية وظيفة ما على أخرى. وها هو يقفُ الآن يفكّر، وكأنّه يعدّ شيئاً ما على أصابعه.

ـ ثلاثمئة... ثلاثمئة، ـ همس ـ أحد عشر... إثنا عشر... ثلاثة عشر وهلمج. ستة عشر ـ خمس سنوات! لنفترض أربعة في المئة مضروبة ب 12، خمس مرّات= ستين، وبهذه الستين لنفترض ستكون بعد خمس سنوات ـ أربعمئة. نعمّ! إذاً... ليس أربعة في المئة يطلب هذا المحتال! يمكن أن يطلب ثمانية أو عشرة في المئة. حسناً، خمسمئة لنفترض، خمسمئة ألف في الحد الأقصى على ما أعتقد؛ عدا عن الكسور...

عندما أنهى تأمّله وحساباته، تمخّط وأراد أن يغادر الغرفة، لولا أنّه نظر فجأة إلى الفتاة وتوقّف. لم يرني وأنا أقبعُ خلف أحواض النباتات. بدا لي أنّه كان متوتّراً جداً. إمّا أنّ الحسابات قد أثّرت فيه، أو أنّ شيئاً ما آخر، لكنّه مسح يديه ولم يستطع التوقف في مكانه. ثمّ ازداد هذا التوتر كثيراً، عندما توقف ورمى نظرةً أخرى مركّزة على عروس المستقبل.

تحرّك إلى الأمام، لكنّه نظر فيما حوله بداية. ثم مشى على رؤوس أصابع رجليه، وكأنّه يشعر نفسه مذنباً، وأخذ يقترب من الفتاة. وصلَ إليها مبتسماً، انحنى وقبّلها على رأسها، فصرخت فزعاً تلك الصغيرةُ التي لم تتوقع الهجوم.

تَلفّتَ حوله وسألَ الفتاة هامساً وهو يطبطبُ على عنقها:

ـ وماذا تفعلين هنا أيّتها الطفلة اللطيفة؟

ـ نلعب...

نظر يوليان ماستاكوفيتش إلى الفتى قائلاً:

ـ آآآ؟ معه؟

ثمَّ قال له:

ـ لو تذهب عزيزي أنت إلى القاعة.

صمتَ الصبيُّ ونظر إليه مستهجناً. تلفّتَ يوليان ماستاكوفيتش حوله مرّة أخرى وانحنى من جديد نحو الفتاة.

سألها:

ـ ماذا لديكِ، دمية ابنتي العزيزة؟

أجابته الفتاة، خجولة ومقطبةً حاجبيها:

ـ دمية.

ـ دمية... أتعلمين يا ابنتي العزيزة من أي مادةٍ صُنِعتْ دميتك؟

أجابته الفتاةُ همساً، وخفضت رأسها تماماً:

ـ لا أعرف...

ـ مصنوعة يا ابنتي من القماش. وأنت أيّها الصبيّ اذهب إلى من هم في سنّك في القاعة.

قال يوليان ماستاكوفيتش ذلك، ونظر بقسوة إلى الطفل. قطّب الطفل والفتاة حواجبهم وتمسّكا أحدُهما بالآخر، غير راغبين في الافتراق.

سألها يوليان ماستاكوفيتش، خافضاً صوته أكثر فأكثر:

ـ وهل تعرفين لماذا أهدوك هذه الدمية؟

ـ لا أعرف.

ـ لأنّك كنت لطيفة وحسنة التصرّف طوال الأسبوع.

هنا تَلفّتَ يوليان مستاكوفيتش حوله وقد بلغَ التوتر منه مبلغاً كبيراً، وسألَ خافضاً صوته أكثر فأكثر، حتى يكاد لا لا يُسمَع بسبب التوتّر وفقدان الصبر:

ـ هل ستحبينني أيتها الطفلةُ العزيزةُ، عندما سآتي ضيفاً على والديك؟

قال ذلك يوليان ماستاكوفيتش وأراد أن يقبّل مرّة أخرى الفتاة اللطيفة، لكنّ الصبيّ الأحمر، وعندما رأى أنّها تريد البكاء، أمسكها بسرعةٍ من

يدها ونشجَ باكياً مواساة لها. غضب يوليان ماستاكوفيتش غضباً شديداً، :

ـ اذهب، هيّا اذهب من هنا! اذهب إلى القاعة! ـ قال للفتى ـ اذهب إلى هناك إلى أصدقائك!

قالت الفتاة:

ـ لا، لا داعي لأن يذهب، لا داعي! اذهب أنتَ من هنا ـ وتابعت باكيةً ـ اتركه وشأنه، اتركه وشأنه.

أثار أحدهم ضجّةً عند الباب، رفع يوليان ماستاكوفيش جسده المبجّل مباشرة شاعراً بالخوف. لكن الصبيّ الأحمر كان أشد فزعاً من يوليان ماستاكوفيتش، فترك الفتاة وخرج من الصالون إلى قاعة الطعام بهدوء متكئاً على الحائط. مضى يوليان ماستاكوفيتش كي لا يثير الشكوك إلى غرفة الطعام أيضاً، كان وجهه أحمر كالسرطان، نظر في المرآة، وقد بعث شكلُهُ الارتباك في نفسه. واضطرب من استعجاله ونفاد صبره. لعل الحساب على الأصابع قد أغراه في البداية، أغراه وألهمه، لدرجة أنّه ويمعزلٍ عن وقاره وأهميّته، قرّر التصرّف كصبيّ والانقضاض مباشرة على موضوعه الخاصّ به، بغض النظر عن أنّ الموضوع لا يمكن أنّ يصبح واقعياً قبل مرور خمس سنوات.

تبعتُ السيّدَ الموقّرَ إلى صالة الطعام وشاهدتُ منظراً غريباً. يوليان ماستاكوفيتش مضرّجٌ بالحمرة من الغضب والإحباط، يبعث الخوفَ في نفس الصبيّ الأحمر، الذي يهرب منه مبتعداً ما استطاع، دون أن يدري إلى أين يفر جراء الفزع.

ـ اخرج، ماذا تفعل هنا، اغرب من هنا أيّها التعس! تسرق الفاكهة هنا، أليس كذلك؟ تسرق الفاكهة؟ اخرج أيّها التعيس، اخرج أيها المخّاط، اخرج، واذهب إلى رفاقك!

قرّر الصبي المرعوب، اللجوء إلى وسيلة يائسة، فجرّب أن يندسّ تحت الطاولة. حينها أخرجُ الرجلُ المُنفعل كثيراً من جيبه منديل قماش طويلاً، وبدأ يهزّه من تحت الطاولة للصبيّ المستسلم تماماً.

تجدر الملاحظة بأنّ يوليان ماستاكوفيتش كان سميناً بعض الشيء. كان شخصاً حسن الغذاء، مورّدَ الوجه، ممتلئ الجسم، ذا كرشٍ، ورجلين سمينتين، باختصار، كان قوياً وكُروياً كحبة جوز. تَعَرَّقَ، ولهثَ واحمرّ وجهه بشدّة. وأخيراً فقد كان مسعوراً تقريباً، يتملّكه الشعور بالغضب العارم، أو قد يكون ذلك (ومن يدري؟) بسبب الغيرة.

وضحكتُ ضحكةً قويّة. فاستدار يوليان ماستاكوفيتش وتملّكهُ الإحراجُ الشديدُ بغض النظر عن أهميّته. دخل المضيف في هذه الأثناء من الباب المقابل. فخرجَ الطفلُ من تحت الطاولة ونفّضَ ركبتيه ومرفقيه. أسرع يوليان ماستاوفيتش في رفع المنديل الذي كان يمسك به من طرفه، إلى أنفه.

نظر المضيف إلينا نحن الثلاثة مستغرباً بعض الشيء؛ لكنّه كإنسان يعرف الحياة وينظر إليها نظرة جدّية، استغلّ الفرصة التي جمعته بانفراد مع الضيف، وقال له مشيراً إلى الصبيّ الأحمر:

ـ هذا هو الصبيّ الذي أن كان لي الشرف أن أطلب...

أجاب يوليان ماستاوفيتش، وهو ما يزال مضطرباً بعض الشيء:

ـ ماذا؟

تابع المضيف بنبرة استجداء:

ـ ابن مُعلّمة أطفالي، المرأة المسكينة، أرملة، زوجها كان موظّفا شريفا؛ ولذلك... إذا كان من الممكن يوليان ماستاكوفيتش...

صاح يوليان ماستاكوفيتش مُتعجّلاً:

ـ آه، لا، لا، لا، اعذرني فيليب الكسييفيتش، من غير الممكن. لقد سويّتُ الأمر: ولا يوجد أماكن شاغرة، وحتى لو كان ثمّةَ شاغر، فإنّ له عشرة مرشّحين، يستحقون أكثر بكثير، منه... آسف جدا، آسف جداً...

ـ آسف، ـ كرّر المضيفُ ـ الصبيُّ متواضعٌ وهادئ...

أجاب يوليان ماستاكوفيتش، ولوى فمه بطريقة هيستيريّة:

ـ إنّه سافل كبير، كما لاحظتُ ـ وتوجّه إلى الطفل قائلاً: اخرج من هنا، أيّها الصبيّ، لماذا أنت واقف، اذهب إلى رفاقك!

أعتقد أنّه هنا لم يعد باستطاعته التحمّل ونظر إليّ بعين واحدة. وأنا أيضاً لم أعد أستطيع التحمّل وضحكت مباشرة في وجهه. استدار يوليان ماستاكوفيتش مباشرة وسأل المضيف على مسمعي بشكل واضح، من يكون هذا الشابُ الغريب؟ تهامسا وخرجا من الغرفة. ورأيتُ فيما بعد، كيف هزّ يوليان ماستاكوفيتش رأسه غير واثقٍ وهو يستمع إلى المضيف.

عدتُ إلى القاعة، بعد أن ضحكتُ بما فيه الكفاية. وهناك كان الزوجُ العظيمُ، محاطاً بآباء وأمّهات أُسرتي المضيف والمضيفة، يتحدّثُ بحماس لإحدى السيّدات، وقد قدّموها له لتوّهم. السيّدةُ كانتْ تُمسكُ بيد الطفلةِ، التي كان ليوليان ماستاكوفيتش معها ذلك المشهد في الصالة الصغيرة، منذ عشر دقائق. وأخذ الآن ينثرُ الثناءات على جمالِ الطفلةِ، وعلى مواهبها، وتربيتها الرائعة. كان يثني أمام الأم بشكل لافت للنظر. وكانت الأمُ تسمعُه وتكادُ دموعُها تنهمرُ من الدهشة. و كانت شفتا الأب تبتسمان فرحاً. وسَعِدَ المضيفُ بفيض السرور العام. وحتى الضيوف شاركوهم شعورهم، وتوقّفَ الأطفالُ عن اللعب، كي لا يفسدوا الحديث. وامتلأ الهواء كلّه بجوّ الود والاحترام.

ثم سمعت بعدَ ذلك أم الطفلةِ المثيرةِ للاهتمام، والمتأثرة حتّى أعماق قلبها، كيفَ طلبتْ بتعابيرَ منتقاة من يوليان ماستاكوفيتش أن يقدّم لهم شرفاً خاصّاً، ويهدي بيتَهم عربونَ صداقتهِ الثمينةِ؛ وسمعتُ كيف قبل يوليان ماستاكوفيتش الدعوةَ بكلّ رحابة صدر، وكيف تفرّق الضيوف باتجاهات مختلفة، كما تتطلّبُ اللباقة، ونثروا أمام بعضهم البعض الثناءات الرقيقة على المضيف والمضيفة والطفلة، وبصورةٍ خاصة على يوليان ماستاكوفيتش.

سألتُ بصوتٍ عالٍ تقريباً أحدَ معارفي وكان يقفُ أقربَ من الجميعِ إلى يوليان ماستاكوفيتش:

ـ هل هذا السيّد متزوّج؟

رماني يوليان ماستاكوفيش بنظرة حاقدةٍ وثاقبة.

أجاب صاحبي بأسفٍ من أعماق قلبه، بسبب إحراجي المُتَعَمَّد له:

ـ لا.

مررتُ منذ فترة قصيرة بالقرب من الكنيسة؛ أدهشتني الجمهرةُ والحشد. تحدّثوا من حولي عن العرس. كانت السماءُ مُلبدّةً بالغيوم، وبدأ الرذاذُ يتساقط. شققتُ طريقي من خلال الحشد إلى الكنيسة ورأيت العريس. كان رجلاً صغيراً، وكُرويّاً، ومُتخماً ذا كرش، ومزيّناً جداً. ركضَ، وانهمكَ في الأمر، ووزّعَ الأوامرَ. وأخيراً علا صوتٌ يقول إنّهم أحضروا العروس. اندفعتُ من خلال الحشد، ورأيت فتاةً رائعةَ الجمال، ما كاد يحلّ ربيعها الأوّل بعد. لكنّ الجميلة كانت شاحبة وحزينة. نظراتُها مشتّتة؛ وبدا لي حتى، أنّ عينيها كانتا محمرّتين جرّاء الدموع التي سكبتاها لتوّهما. أعطت الصرامةُ العتيقةُ لكلّ مَلمَحٍ من ملامح وجهها أهميةً و وقاراً لجمالها. لكن من خلال هذه الصرامة والأهميّة، ومن خلال هذا الحزن، بدا المظهرُ البريءُ الطفوليُّ الأوّل، وعبّر عن شيء ما ساذج تماماً، وغير مستقر، وفتيّ، وبدا كما لو أنّه ينشدُ الرحمة لنفسه دون أن يُطلب منه ذلك.

قالوا إنّها أنهت السادسة عشرة من عمرها لتوّها. نظرتُ إلى العريس، وعرفت فيه فجأة يوليان ماستاكوفيتش، الذي لم أره منذ خمس سنوات تماما. نظرتُ إليها... يا إلهي! ثم اندفعتُ خارجاً من الكنيسة بأسرع وقت. قيل في الحشد إنّ العروس غنيّة، وإنّ مهرها خمسمئة آلاف... وبعض قطع القماش...

فكّرتُ وأنا أندفع إلى الشارع ـ " مع ذلك كان الحساب جيّداً! ".

آرتور أداموف

ترجمة: زبيدة القاضي *
صفوان صفر **

مرحلة الصبا



Arthur Adamov

الطفولة الأولى:

ولدتُ في كيسلوفوتسك (القوقاز) في 23 آب (أغسطس) 1908. كانت أسرتي تملك نصيباً كبيراً من بترول بحر قزوين. ولم يمنعني ذلك مذ كنت في الرابعة من عمري، من الارتجاف خوفاً لمجرد أن تخطر فكرة الفقر على بالي. لطالما قيل لي أنني كنت أذهب للاحتماء بين ثنايا تنورة جدتي (1) الحريرية نائحاً، مردداً: "لا أريد أن أكون فقيراً، لا أريد أن أكون فقيراً."

مترجمة من سورية *
مترجم من سورية **

فقيراً، لقد أصبحت تقريباً. وأنا هنا لا أتحدث عن الثورة التي دفعت عائلتي إلى الإفلاس، ولكن عن كسلي، عن إهمالي المتكرر: الضرائب المنسية التي لم تدفع أبداً، والتأخير من كل نوع، وهذا ما دفعني، يافعاً، إلى تلك الحالة من الفزع المبكر. ومأساتي الأخرى، كان من الممكن أن تكون ـ أنا أكذب هنا، بل كانت ـ هي أنني لا أريد أن أكبر. ليس مصادفة أن أكون وجدت كل تلك الصعوبة في التصرف كرجل وأنا في عمر الرجال.

لقد أردت الانتحار وأنا في العشرين، ثم في الثلاثين، وبعدها قبل بلوغ سن الأربعين.

يقال أيضاً إنني عند ولادتي تمتمت بشيء يشبه كلمة أرمنية هي (inghe) وتعني:

(في أي ثقب سقطت هنا؟).

نسيت أن أقول إن عائلتي من أصل أرمني، وأنا نفسي تكلمت الأرمنية بعض الوقت.

لا أذكر الكثير عن باكو حيث كان يعيش والداي. ومع ذلك فلازلت أرى تلك الشوارع الفسيحة بأشجارها النحيلة المتباعدة بعضها عن الآخر، وعمال المرفأ المسلمين بأظافرهم المتشققة الملطخة بالأصباغ، وصدورهم العارية، والبحر الملوث.

المذابح. صغار التجار الأرمن، حذاؤون، خياطون، تجار ألبسة بالية، اللاجئون في بيتنا، وقد تكدسوا على أدراج السلالم.

لم يكن الأكراد ليخاطروا بالاقتراب من البيوت ذات المصاعد التي يسكنها الأغنياء.

أتذكر أبي في عربة تجرها الخيول، وقد جرح من قبل أعضاء الحركة القومية الأرمنية (داشناك). لم يكن يدفع التزاماته!!

لقد جاء أبي خصيصاً ليراني، ويخبرني بأن حمامتي الذكرية كانت صخرة سوداء، وكان ذلك يعني أنني كنت أتلذذ، وأنني إذا ما تابعت ذلك فسوف أصاب بالجنون.

أعضاء (داشناك) ـ هم دائماً ـ يهددون باختطاف أختي.

صار أحد القوقاز العاملين بالأجرة يلازمها ويحميها.

لقد عشت السنوات الأولى من عمري محاطاً بحشد من الخدم، فمربيتي أرمنية، ومعلمتي فرنسية، ومرضعتي (ماشا) التي كان لها عين خضراء والأخرى زرقاء، وفي نهاية المطاف أختي التي أصنفها من الخدم، دون شك لأن أمي كانت تفضلني عليها!

كانت مربيتي (نيانيا) تقص علي حكايات لا أقوى بعدها على النوم. أما أختي، فكانت تفزعني أكثر، إنها هي التي أقنعتني بأن غرفتي تحتوي مناطق عدة، وبأن لبعضها تأثيراً شريراً وعلي ألا أتخطاها مهما كلف الأمر.

لم أكن أجرؤ على الاقتراب من النوافذ، أو من جهاز التدفئة، أو حتى النظر تحت سريري.

وإذا تجاوزت تلك الموانع ستكون نهايتي.

لا أدري في أي سن فطمت، على كل حال حدث هذا في وقت متأخر.

في كل ليلة يقترب مني مخلوق صغير أشبه بالقزم ليصرعني، أطلق صرخة ثم أصحو. لقد كانت ماشا من تأخذني بين ذراعيها وتعبر متاهات الغرف في بيتنا، التي كانت بعضها سوداء، خالية، والأخرى مليئة، مكتظة بضيوف المساء الذين أكلوا وشربوا ولعبوا الورق، ولكنهم لم يقرروا المغادرة بعد.

كان الأمر ينتهي بي في سرير أمي. هنا يبرز دور القزم الحقيقي، فيتحقق الهدف المنشود.

ما زلت أتذكر أمي، كما رأيتها مؤخراً في إحدى الصور، بشعرها الأسود والأملس، وأنفها الإغريقي، ووقفتها الوقورة.

ولكنني أتذكرها أيضاً وهي تركض كالمجنونة في القطار، بين طرفي عربة المطعم لتتأكد من أن النادلين لن يحضروا لي إلا عصيدة البطاطا من دون زبدة أو ملح. لقد كانت تعزو لي مرضاً في المعدة، المرض ذاته، بالطبع، الذي كانت تعزوه لنفسها.

حزيران – يونيو 1914. نحن راحلون إلى ألمانيا.

لقد كان أبي من قرر ذلك، هكذا سيكون متأكداً من عدم الانقطاع عن أعماله، بأن يقامر كل ليلة. إنها ألمانيا عالم دوستويفسكي والكازينوهات.

آب – أغسطس 1914. الحرب تفاجئنا ونحن في فندق في (الغابة السوداء). كانت إحدى النزيلات، وهي أمريكية شابة في الثامنة عشرة من عمرها، حمراء الشعر ذات ساقين نحيلتين، تستلذ بتعذيب قطة. وفتاة أخرى، إنجليزية؛ في السابعة عشرة، شقراء، تأخذ القطة بين ذراعيها وتراضيها وتداعبها، تستعيد الأمريكية القطة، تعقف لها أذنيها، فتعود الإنجليزية لتنتزع القطة من الأمريكية وتغمرها بالقبل...

كانت اللعبة تستمر لساعات طويلة. أما أنا فكنت أرى ذاتي في القطة!

ولأننا كنا نحمل جوازات سفر روسية، فقد قرر والدي الهروب من ألمانيا خشية الاعتقال.

في القطار، القلق يعتري والدتي رغم احتفاظها بمظهرها كسيدة مجتمع، تسأل ضابطاً ألمانياً: "إنكم لن تمروا في الأراضي السويسرية، أليس كذلك؟" فيطمئنها الضابط. إن الجبال هي التي ستحول دون ذلك.

نصل إلى (كونستانس) في عربة ملك (فورتمبيرغ) الذي كان أحد معارف والدي. إذ لم يكن القطار يصل إلى المدينة.

سن المراهقة :

جنيف (1914 - 1922م)

كيف يحدث أنني أتذكر بشكل سيء جداً السنوات الثماني التي قضيتها في بلاد (الهيلفيتيين)؟ وذلك الكره الذي كنت أكنه لها، والذي ما زلت أحتفظ به على كل حال؟ لا تفسير مقنعاً!

إنه من دون شك الطفل الذي كنته آنذاك والذي يدعوني للنفور، طفل المرحلة الانتقالية بين الطفولة الأولى الأسطورية، وسن البلوغ؛ اكتشاف العالم.

ذكرياتي الوحيدة تأتي بعد 1916

سنتان من فقدان الذاكرة الكلي.

1916، أدخل مدرسة (روسية)، وهي مدرسة خاصة طبعاً. هل يمكن تخيل والديَّ وهما يرسلاني إلى مدرسة حكومية! ... ثم ماذا أيضاً؟!

كنت الأول في مادة التاريخ، والأخير في الرياضيات، غائباً يوماً كل يومين.

أعقد صداقة مع جورج ديكير، وهو يهودي روسي، ويقال إن لينين كان يأخذه بنزهة في عربة الأطفال إلى حدائق (الباستيون)، إنه طبيب الآن، أحد المدعومين. وآخر يدعى ميليديس، مخلوق صغير مرهف الإحساس، كان ينوي الانتحار في العشرين من عمره.

ميليديس الذي كانت شقيقاته في القسطنطينية يطلين وجهه بمساحيق التجميل ويجعلنه يتنكر في زي الفتيات ويأخذنه إلى حمام النساء، كان يصنع دمى من القماش ويعطيها أوضاعاً موهنة في أغلب الأحيان.

كانت والدة ميليد يس بدينة، ويداها مليئتان بالخواتم، وفي وسط جبهتها بقعة من آثار حرق.

كانوا يدعوننا بالقردة، ويتهموننا بأكل خبز الشعب السويسري، فقد وصلت بهم كراهية الغرباء إلى درجة الصلف.

في إحدى الأمسيات، قرأت وديكير على واجهة محل في (كوراتري) الجملة الآتية: "هنا تجمع التواقيع ضد الأجانب."

وبثورة من الغضب، حطمنا الواجهة وهربنا على دراجتينا من دون أن نلقى عقاباً.

كنت شغوفاً بالميثولوجيا الإغريقية. أولعت بـ (بيرسيفون) عندما قطف الزهرة الدامية، ثم انشقت الأرض تحت قدميه وطوته.

كنت موضع فخر لأمي.

ابتكرت مخيلتي شخصية جندي بريطاني (تومي) ـ فأنا من محبي الإنكليز ـ كان هذا الجندي يأخذني بين ذراعيه، ويرفعني فوق كتفيه، فألهو معه. لم أعد أتحدث إلا عنه.

ولكن لم يكن لهذا الجندي وجود. وكانت أختي من اكتشف هذه الخدعة.

هكذا كانت الحياة في ذلك الحي الأرمني الوسخ في جنيف.

كانون الأول ـ ديسمبر 1915، نشر في سويسرا بيان "رومان رولان": (فوق المعمعة) قرأته أمي باحترام.

نيسان ـ أبريل 1917. تعلن الولايات المتحدة الحرب على ألمانيا. تدخل جينيف في حالة هياج وحماسة. تظهر صورة نيلسون على أغلفة السكاكر بطعم التوت البري.

تشرين الثاني ـ نوفمبر 1917. تندلع الثورة في بطرسبورغ. يستلم البلاشفة زمام السلطة.

1918. يجتاح الجيش الأحمر القوقاز. تؤمم آبارنا.

الهدنة. يخرب الوطنيون في جينيف مصنع الملابس الجاهزة (غروش أوند غراف) ظناً منهم أنه مؤسسة ألمانية. وهو في حقيقة الأمر، ألماني سويسري مشترك.

يصيبني فيلم إنكليزي مأخوذ عن رواية "الدكتور جيكل والسيد هايد" بالهلع، وبخاصة تلك المشاهد التي يقوم فيها الدكتور جيكل بتغيير وجهه ليصبح الشخص الآخر.

كنا آنذاك، نعيش من بيع مجوهراتنا قطعة فأخرى، يوماً بعد يوم. إن حزننا على تلك المجوهرات التي تتضاءل باستمرار سوف يتلاشى!

أتذكر سوزان، الفتاة الصغيرة ذات الشعر الداكن والبشرة ناصعة البياض، التي كنت ألهو معها، وأقبلها تحت الأشجار.

ودانييل س.، في الرابعة عشرة من العمر تقريباً، بعينيه البراقتين المتوجتين بخصلة كستنائية اللون.

ذات يوم، خلال سباق دراجات نظمناه، كان علينا أن نهبط شارع (الإسكالاد)، شارعنا، على الدراجات من دون أن نمس المقود. فوقعت، ووجدت ركبتي العاريتين المحمرتين الملطختين بالدم، ممددتين على طاولة الدكتور "كلوزو".

أشعر بالخجل وبلذة غريبة.

كانت عائلة (بيتوئيف) من أصدقاء والديّ.

كنا نذهب معاً إلى العرض الأول لكل مسرحية جديدة في مسرح (بلانياليه)، حيث كان (جورج بيتوئيف) يحاول أن يمثل.

كان آل بيتوئيف يقدمون مسرحية (ماكبث)، وكان الممثلون يحملون في أيديهم أغصان أشجار حقيقية. إنها الغابة تمشي، وهذا بالنسبة إلي أول ذكرى مهمة عن المسرح.

بدأت أشعر بالخجل من أبي، ففي إحدى الاجتماعات التي ضمت بخاصة عائلة بيتوئيف، يجرؤ أبي، ويده في جيب صدارته، على التبجح قائلاً: "أن تكون أو لا تكون"!.

لم أعد أدري كيف أتوارى عن الأنظار.

ظهور عمي (س) في جنيف، قادماً من لوزان حيث كانت صديقته، وهي راقصة انجليزية، تنتظره. يبدو أنها هي التي نقلت عدوى السفلس إليه.

نقل إلينا (س) خبر موت اثنين من أعمامي، كان أحدهما متطوعاً في جيش (كولتشاك)، والآخر في جيش (دينيكين).

يا له من تخطيط!

كما أخبرنا أنه في عام 1916 قامر في لعبة ورق على حصته من آبار البترول، فخسرها كلها. ثم جاء يطلب المعونة من إخوته، فقالوا له: "كيف استطعت أن تقامر بآبارك؟ قد يقامر المرء ببيوته، وبخيوله، وببواخره ـ إذ كنا نملك بواخر في بحر قزوين ـ ولكن ليس بآباره".

"هذا صحيح، ولكن، هذا ما حصل، لقد قامرت بها... "

تعاطف الأخوة معه، ولم يعد (س) يعرف الإملاق.

بعدها يضيف: "كم ضحكت عام 1918عندما خسروا آبارهم هم أيضاً، دون أن يفعلوا شيئاً كالأغبياء".

لقد استنفدنا تقريباً كل أموالنا، فأصبحنا مضطرين للرجوع إلى ألمانيا، جنة البؤساء.

د. حسن حميد

الأدب الرعوي

مقدمة:

شاعت في زمنين اثنين أولهما زمن بناء المدن، وثانيهما زمن الفروسية، تعابير ومصطلحات مثل الأدب الرعوي، واللوحة الرعوية، والقصيدة الرعوية، والأدباء الرعاة، والفنانون الرعاة، والرعوية الرومانسية، والجمال الرعوي، والروح الرعوية في الأدب.. إلخ، وهي تعابير ومصطلحات أرادت أن تباهي بالطبيعة، والحرية، والفضاءات الواسعة، والانعتاق من ثقافة المدن، والخروج على تقاليدها الصارمة، وانظمتها التي صارت أعرافاً، كما أنها تعابير ومصطلحات أرادت تمجيد أفعال البطولة والفروسية والنبالة بعيداً عن الغايات الشخصية، أو المنافع الدنيوية، لذلك كان الفرسان يعدُّون أنفسهم أبناء الشمس، أبناء الطبيعة، وأنهم منذورون لخدمة الآخرين في الطرقات، والسهول، والغابات، والأرياف النائية، وفي بطون الأودية وعلى مشارفها أيضاً، وقد جاءت هذه التعابير والمصطلحات من أجل تأييد معاني الحرية الفكرية، وفضاءات النص، وغنى النص، والعاطفة التي تلف النص، وصفات اللطف والطراوة والنداوة التي تصبغ تصرفات الشخصيات وهي تتعامل مع الآخرين، وصفات الطبيعة والبساطة والرقة التي تبديها النفوس في حلّها وترحالها.



روائي وقاص وناقد من فلسطين مقيم في سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب *

تعريف:

الأدب الرعوي مصطلح يطلق على النصوص الأدبية التي تحتفي بالطبيعة وفضاءاتها ومعالمها وصفاتها من حيث الحرية، والبكورية، والتجدد والمغايرة (الفصول)، وتعدد الألوان، والغنى الجمالي، والأساليب المأنوسة السلسة، والهيف واللطف والإنسانية في التعامل، كما يطلق على الأدب الذي تشيل به الشخصيات الرعوية المشبعة بأصوات الرياح، وهطول الأمطار، وانحدار المياه في الأودية، وزقزقة الطيور، وأصوات الحيوانات، وعصف الأشجار، والشخصيات المعنية بالحقول، والزراعة، والرعي، والصيد، وما تبديه من تصرفات وسلوكيات مثل الغناء، والعزف، والإنشاد، والرقص في المواسم أو في ليالي الأفراح والسمر، كما يعني الأدب الرعوي الحال البدائية التي يعيشها الناس في الأرياف والبوادي كمزارعين ومربين للمواشي، ويعني أيضاً حالات النشور التي تبديها فئات الغجر الرحل من مكان إلى مكان، وعبر دورة الفصول المترادفة، وما يتخللها من ثقافة وفن ومعارف وطقوس تشمل الولادات، والأفراح، والأحزان في آن، كما تشمل الحضور والغياب، والفقر والغنى، ويعني مصطلح الأدب الرعوي أيضاً الأدب المكتوب مصاحبة للأسفار والرحلات في أجواء الأرياف التي تنافس أجواء المدن بعاداتها وتقاليدها وطقوسها ومعارفها مثلما تنافس بمنتوجاتها أيضاً.

بدايات:

إن البحث عن بدايات الأدب الرعوي يفيد أنه كان رفيقاً للتدوين، مثلما كان رفيقاً للحكايات والقصص والقصائد والأساطير، فالملاحم مثل الإلياذة والأوذيسة والإلياذة جميعها تعد من الأدب الرعوي المتميز بالفضاءات الرحبة، والخلب والدهشة، والمعاني الوافية، والمكابدة، والفروسية، والشجاعة من أجل تتميم الأفعال والمهمات، عبر قطع الفيافي، والبحور، والأودية، واجتياز الغابات، والخلاص من الأشراك الشريرة بالفطرة والفطنة والإلهام ومساعدة عناصر الخير

الموجودة في الطبيعة مثلما تتواجد الأنهار والسواقي والأشجار والدروب والطيور..

إن الرحم الأول للأدب الرعوي هو الأسطورة، التي هي ابنة الطبيعة التي عمرّها البشر بالجولان، والفكر، والارتباط المقدس، ولذلك فإن الأدب الرعوي مشدود إلى الموضوع لا إلى الشكل، لأن الشكل نتاج مديني، بينما الموضوع نتاج رعوي، نتاج طبيعة، وبسبب من التصاق الأدب الرعوي بالطبيعة، التصقت به صفة الرومانسية التي لا تعريف لها سوى المحبة، ومن طيوفها اللطف، والهيف، والرقة، والنداوة، والبساطة، واللين والتخطي، أي المسامحة.

أشهر أدبائها:

من أشهر كتّاب الأدب الرعوي وشعرائه الشاعر الإنكليزي إدمون سبنسر (1522 - 1599) الذي احتفى بالطبيعة إلى حدّ التوحد معها يتحدث عنها تهب من أبيات قصيدته، كما يتصف شعره بغناه من حيث المشهدية والتفاعل والتنوع وكثرة المؤثرات الجانبية من أصوات وتأوهات وأشواق وتمتمات وغمغمات، وأهم أعماله المعبرة عن الأدب الرعوي تتمثل في (تقويم الرعاة) وهي أشبه برزنامة للحياة الرعوية تذكر قارئها بالروزنامات التي وصفتها الأساطير اليونانية، تتألف قصيدة (تقويم الرعاة) من اثني عشر نشيداً، أي على عدد أشهر السنة، كل نشيد منها يمثل شهراً من شهور السنة، وللمرء أن يحلق مع الشعر الذي يحلق مع الفرح والسعادة، كما تموج أفعال الفروسية والنبل، وتبدو الحساسية الإنسانية المحاذرة لكل أفعال الشر، وتتجلى الأخلاق الآنية من منبعين اثنين: فطرة الطبيعة، والتعاليم الدينية.

والأدب الرعوي يتفلّت من سطوة المدينة والعقل ليقع في كمين جميل يمشي إليه بقدميه هو كمين العاطفة، وقد وقع في هذا الكمين أدباء وشعراء وفنانون كثر طلباً للصفاء، والجمال، والرواء، والنقاء الذي لا تولّده إلا الطبيعة، والذي لا تتشدّ إليه سوى العاطفة.

ومن هؤلاء الشعراء، الشاعر الإنكليزي شيللي (1792 -1822) الذي عدّ المثالي الملهم للرومانسية في العالم، وصاحب الشعر الغنائي الذي يبعث في النفس النشوة لما يمتاز به من أنفاس الطبيعة، انغمس شيللي بالطبيعة بسبب تعلقه الشديد بالأساطير الإغريقية، والفلسفة الأفلاطونية، وعشقه للحرية، لذلك أحس في وقت مبكر من شبابه بأن التعاليم الدينية قيد، لذلك ألف كتيباً صغيراً عنوانه (ضرورة الإلحاد) كان سبباً لطرده من الجامعة، لم يعش سوى ثلاثين سنة ، لكنه ترك تأثيراً كبيراً في الشعر الإنكليزي والعالمي بسبب الروح الرعوية التي شاعت في معظم أشعاره، ومنها (أغنية الريح الغربية) النشيد الذي يتغنى بالطبيعة، والذي يدعو الإنسان إلى أن يصبح كالطبيعة بغناه، وتعدديته، وأحلامه، وبما يمتلكه من مفاتيح الحرية، وأهم هذه المفاتيح اثنان: الطبيعة الحب.

وقصيدته الرعوية الأشهر هي (أدونيس) ابن الطبيعة، وتكاد تكون مرثاة رعوية خالصة يندب فيها وفاة الشاعر كيتس (1795 – 1821) وهو شاعر روماني أيضاً لم يعش سوى ستة وعشرين عاماً، مات بالسل، وقال عن نفسه أنه كتب اسمه بالماء، ولكن شعره كان مكوّناً من ضجيج الأصوات والألوان والعطور، في قصيدة (أدونيس) أعاده شيللي مولداً من أبناء الطبيعة يأتي مع دورة الفصول.

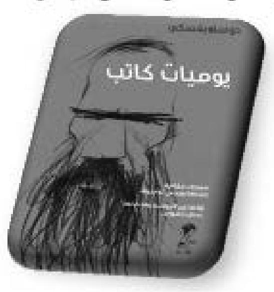
مراجعات

* عدنان جاموس

يوميات دوستويفسكي .. في مقدمتين



وعادت إلى ذاكرتي في تلك اللحظة إجابة أحد الشعراء الروس المعاصرين المشهورين، عندما سأله كاتب سوري، في ندوة أدبية عقدت في دمشق، عن الأديب الروسي المعاصر الذي يقرأ له الآن، فقال: "إنه دوستويفسكي". ورداً على استغراب السائل وتأكيده أنه يقصد بسؤاله الكتّاب المعاصرين بالذات، أجابه الشاعر بثقة: "وهل هناك من هو أكثر معاصرةً لنا من دوستويفسكي؟".



يوميات دوستويفسكي .. في مقدمتين

مترجم من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب *

ومما زادني يقيناً بأنني عثرت على بغيتي حقاً، وبأن محتوى الكتاب، الذي كتبت نصوصه منذ ما يزيد عن قرن وربع القرن، ليس بعيداً عن روح العصر، تلك العبارات التي قدم بها الناشر الكتاب للقراء منوِّهاً بأن الصفحات المختارة من مواد "اليوميات" بالغة التنوع والاتساع هي تلك التي تتناول الموضوعات الأكثر أهمية بالنسبة إلى القارئ المعاصر.

وعند مراجعتي "اليوميات" كما وردت في مجموعة أعمال دوستويفسكي الكاملة وجدت أن المشرف على إعداد "الصفحات المختارة" بوريس تاراسوف، وهو من كبار المختصين بدراسة آثار دوستويفسكي، قد بذل جهداً كبيراً في انتقاء المواد التي تهم القارئ الروسي، ولكنه أغفل فصلاً ربما وجد أن مضمونه لا ينسجم مع التوجهات الإيديولوجية التي تحدد النهج المعتمد في بناء العلاقات بين مختلف مكونات المجتمع الروسي، وهو فصل "المسألة اليهودية" الذي يهم القارئ المعاصر في رأيي، لا في الاتحاد الروسي فحسب، ولا في الوطن العربي فقط، بل في العالم بأسره. ولذا فقد أضفته إلى "الصفحات المختارة" في المكان نفسه الذي ورد فيه في الأصل؛ وحذفت بالمقابل بعض الصفحات التي تتناول موضوعات شديدة الخصوصية، وتحتاج إلى إضافة هوامش وحواشٍ عديدة لإيضاح محتواها.

كما أغفل الباحث بوريس تاراسوف أيضاً الأقاصيص الإبداعية التي تضمنتها اليوميات مثل "حبة الفول" و"طفل عند المسيح في عيد الميلاد"، و"العجوز ذات المئة سنة" و"الوديعة"، و"حلم رجل مضحك"، وهي أقاصيص نقلها إلى العربية أكثر من مترجم، وصدرت غير مرة.

ومن الطريف أن بعض المثقفين الروس المعاصرين لدوستويفسكي كانوا يرون أن تجلي عبقريته في "يومياته" يفوق تجليها في "أعماله الإبداعية"؛ ومن هؤلاء، على سبيل المثال، الشخصية الاجتماعية الشهيرة آنذاك، والناشطة في النضال من أجل حقوق المرأة يلينا أندرييفنا شتاكينشنايدر (1836 ـ 1897) التي كانت تربطها بدوستويفسكي وأسرته أواصر صداقة متينة، ومشاعر إعجاب واحترام متبادلين. وهي تقول في مذكراتها: "... إن سبب شهرة دوستويفسكي لا يعود إلى سجن الأشغال الشاقة، ولا إلى "مذكرات من بيت الأموات" ولا حتى إلى رواياته، أو على الأقل، لم تكن هي السبب الرئيس في شهرته، بل كان السبب

هو "يوميات كاتب"، التي جعلت اسمه معروفاً في روسيا بأسرها، وجعلته نفسه "معلّم" الشبيبة و"معبودها"، وليس الشبيبة فحسب، بل جميع الذين تعذبهم الأسئلة "الرجيمة" حسب تعبير "هايني".

ثم تقول في معرض مقارنتها بين دوستويفسكي وتورغينف: "... قراءة تورغينف ـ متعة، وقراءة دوستويفسكي جهد، وجهد جاهد ومثير للأعصاب... عندما تقرأ دوستويفسكي تشعر كأنك قد وصلت فجأة، بعد أن اجتزت طريقاً متعباً، إلى غرفة لا تعرفها، وأناس لا تعرفهم، وكل هؤلاء الناس يتزاحمون من حولك، ويتكلمون ويتحركون ويروون أشياء في منتهى الغرابة، ويقومون بأفعال مفاجئة للغاية، ومع أن سمعك وبصرك يبلغان أعلى درجات التوتر، لكنك غير قادر على ألاّ تنظر وألاّ تصغي: فكل واحد منهم يهمُّك أمره، وليس بمقدورك أن تنفصل عنهم. في حين أنك عندما تقرأ تورغينف "وحتى روايته "دخان" ولكن ليس "الأرض البكر"، بالطبع) تشعر كأنك تحتسي ماءً زلالاً. بيد أنك، وسط تلك الزحمة في روايات دوستويفسكي، تعثر على دُرر منثورة لم يكن لتورغينيف أن يحلم بمثلها. ولكن هذه الدرر يجب ألا ننسبها إلى دوستويفسكي الروائي، بل إلى دوستويفسكي المعلّم. وهي منثورة بكثافة أكبر في "يوميات كاتب"...

إن هذه الآراء تظل، بالطبع، مجرد انطباعات شخصية لا ترقى إلى مصاف الأحكام النقدية المعللة موضوعياً، ولكنها مع ذلك تعطي فكرة واضحة عن الأثر العميق الذي كانت تحدثه "يوميات كاتب" في نفوس القراء الروس آنذاك، فكاتبة المذكرات كانت تربطها بمثقفي تلك الحقبة صلات وثيقة، وكان منزلها في الستينيات والسبعينيات من القرن التاسع عشر أشبه بصالون أدبي يرتاده كبار الأدباء والفنانين بمن فيهم دوستويفسكي، وتجري فيه قراءات ونقاشات ومناظرات أدبية ونقدية وفكرية، مما يجعلنا نعتقد أن آراءها تعبّر عن مزاج شريحة واسعة من المثقفين الروس في تلك الحقبة.

إذاً فهذا الكتاب الذي يتضمن خلاصة خبرة غنية اكتسبها مبدع فذ خلال مسيرته الحياتية بكل ما فيها من محن قاسية وصدامات عنيفة، وزلات مخزية، ومواقف نبيلة، وإنجازات إبداعية مبهرة، يستأهل حقاً تكريس الوقت وبذل

الجهد لنقله إلى العربية. وكان لا بد لي في أثناء الترجمة من أن أُعنى بتحديد مضمون المصطلحات التي استعملتها وتوحيدها ما أمكن ذلك، من أجل نقل محتوى الأصل بأقصى قدر ممكن من الأمانة والدقة، لا بمعنى النقل الحرفي الذي يشوّه معنى الأصل ومبنى الترجمة على حد سواء، بل بمعنى توضيح الفحوى بكامل أبعادها وظلالها الدقيقة. وقد وجدت في أثناء ذلك أنه لا مناص من العودة إلى جميع التعليقات والهوامش الموجودة في مجموعة الأعمال الكاملة؛ إذ إن ما ورد منها في كتاب "الصفحات المختارة" موجه إلى القارئ الروسي، الذي يعرف بحكم ثقافته وقراءاته الكثير من خلفيات الموضوعات والأحداث التي يجري الحديث حولها في متن الكتاب. وقد اخترت من تلك التعليقات والهوامش ما هو ضروري لإيضاح المقصود للقارئ العربي وذيلته بحرف (ن) إشارة إلى ناشر مجموعة الأعمال الكاملة؛ وأضفت إلى هذه الهوامش عند الضرورة، بعض المعلومات التي تزيد المقصود وضوحاً مذيلة بحرف (م). وعمدت في أحيان نادرة إلى إضافة بعض الكلمات أو العبارات الموجزة إلى متن النص تجنباً للبس، ووضعت هذه الإضافات بين قوسين معقوفين [ ].

وقد وجدت أن من المناسب تقديم سيرة دوستويفسكي في سطور موجزة توخيت أن تكون المعلومات والتواريخ الواردة فيها دقيقة وموثوقة، واعتمدت في انتقائها على مصادر ومراجع متعددة ذات صبغة أكاديمية ومقصد توثيقي محض.

ولاحظت في أثناء ذلك أن عناوين أعمال دوستويفسكي الإبداعية قد تعددت ترجماتها إلى العربية إلى حدٍّ أن عنوان عمل واحد بعينه يترجم بخمسة أو ستة أشكال أحياناً. فالقصة التي عنوانها "المِثل" عند د.سامي الدروبي، نراها تتخذ في دراسات مترجمة إلى العربية عن أعمال دوستويفسكي عناوين أخرى مختلفة منها: "القرين"، و"الشبيه"، و"البديل" و"الضِّعف" و"المزدوج" إلخ....، ورواية "الياطين" (لدى د.الدروبي" يصبح عنوانها لدى آخرين: "الجن"، و"الأبالسة"، و"الممسوسون" و"المهووسون" إلخ....، ورواية "الأبله" يصبح عنوانها: "المعتوه" و"الأهبل"، و"الشاذ" و"العبيط" وما شابه ذلك. وبما أن العناوين التي اعتمدها "د. الدروبي هي الشائعة والمألوفة لدى القارئ العربي فقد ارتأيت أن اعتمدها في "سطور السيرة" وفي ترجمة "اليوميات"، إلاّ في الحالات النادرة التي يبتعد فيها

العنوان لدى د.الدروبي عن الأصل الروسي كعنوان: "مذكرات من تحت الأرض" الذي يترجمه د.الدروبي عن الفرنسية بعبارة "في قبوي"، ويترجمه آخرون بـ"في سردابي"، و"مذكرات كتبت في سرداب" و"في السرداب" إلخ....

والأمر نفسه ينطبق على تسميات الصحف المترجمة عن الروسية، فصحيفة "روسكي فيسنك" على سبيل المثال، تترجم إلى العربية بأشكال مختلفة مثل: "البشير الروسي"، و"الرسول الروسي" و"المراسل الروسي" و"الساعي الروسي" إلخ... في حين أن معنى كلمة "فيسنك" الدقيق هو "المخبر" أو "ناقل الخبر" عموماً وليس الخبر السّار بالذات، ومع ذلك فقد آثرت استعمال التسمية الأولى أي "البشير الروسي" دفعاً للبس في فهم المعنى المقصود ولشيوع هذه التسمية في أغلبية النصوص المترجمة عن الروسية.

وكذلك فإن المعنى الدقيق لصحيفة "نوڤويه فريميا" هو "الوقت الجديد" ولكنني آثرت أن أسميها "الأزمنة الحديثة" لشيوع هذه التسمية في العديد من الترجمات.

وقد حرصت على أن أتجنب في الترجمة استعمال الكلمات والعبارات التي تعد من الأخطاء الشائعة أو من الألفاظ العامية باستثناء تلك التي أصبح شيوعها طاغياً إلى الحد الذي يجعلها مستساغة ولا تسبب أي لبس في فهم المعنى مثل: "استهتار" و"مستهتر" و"اللهفة" و"التلهُّف" و"بالنسبة إلى" و"ينبغي" بمعنى "يجب"، و"بالمرّة" بمعنى "على الإطلاق" و"يُمَنٌ"، ولم ألجأ إلى استعمالها إلاّ إذا كان السياق يستدعيها لتؤدي المعنى المطلوب بالذات، وتسمح بتفادي تكرار ألفاظ بعينها إلخ...

وقد وردت في بعض النصوص عبارات باللغة الفرنسية مشفوعةً بترجمة الكاتب نفسه أو ترجمة الناشر لها إلى الروسية، وترجمت أنا هذه العبارات من اللغة الروسية لا من الأصل الفرنسي؛ أما الاستشهادات المقتبسة من الكتاب المقدس فقد نقلت نصوصها نقلاً من الترجمات العربية المعتمدة بعد مقارنتها بالنص الروسي واختيار أقربها إليه. وأشير في الختام إلى أن ترجمة "اليوميات" لم يكن بالأمر السهل؛ إذ إن الكاتب كان يلقي الضوء فيها على أحداث وظواهر راهنة يعرف قارئه الكثير من تفاصيلها، ويمكنه أن يفطن بسهولة إلى حقيقة

ما يقصد إليه الكاتب حتى إذا كان ظاهر الكلام يوهم بالاحترام والاستحسان وباطنه يتضمن السخرية والاستهجان؛ ويستطيع قارئه أن يخمن الشخصيةَ التي يتحدث عنها الكاتب مغفلاً اسمها، والآراء التي يفندها من دون أن يوردها بنصها. ويتخذ أسلوب الكاتب في أحيان كثيرة طابع الحديث الشفهي الذي يتسم أحياناً بالحماسة والاندفاع فتتكرر فيه بعض الألفاظ على نحو يتطلب من المترجم إعادة صياغة الجملة مرات عديدة إلى أن تستقيم وتصبح متماسكة ومستساغة. فثمة كلمات تتكرر في السطر الواحد ثلاث مرات أحياناً ككلمة "حتى" العاطفة التي ترد عادة في جملٍ حُذِفَ منها المعطوف عليه لأنه مفهوم من السياق، وكلمة "تقريباً" وكلمة "فجأة" إلخ... وهذا التكرار المتواتر المستساغ في سياقه الأصلي، الذي يتخذ طابع الحديث الشفهي يتطلب في الترجمة معالجة خاصة من أجل العثور على صيغ تسمح بتفادي التكرار إذا كان يسبب ركاكة في سبك الجملة، وتنقل في الوقت نفسه كامل الشحنة التعبيرية التي تتضمنها العبارة ضمن سياقها الأصلي. وكان الهدف الرئيس في أثناء ذلك أن تأتي الترجمة مكافئة للأصل لا تنقص عنه ولا تزيد عليه، وفق مبدأ "لا فاقد ولا فائض"، وذلك انطلاقاً من الإيمان بأن الترجمة أمانة مزدوجة؛ ومن لا يُؤدِّها بتمامها عن عجز أو تهاون، يخُن مرسلها ومتلقيها على حد سواء. وعندما يتصدى المترجم لنقل أثرٍ قيِّمٍ لكاتب عبقري، أثّر في ثقافة شعبه وفي تكوين شخصية الإنسان في أمته، عليه أن يشعر بوقر المسؤولية وثقل الأمانة التي ينتدب نفسه لأدائها. ويجب إلاّ يغرب عن باله وعن ضميره أن القرّاء من أبناء أمته يأتمنونه على نقل ما أبدعه هذا الكاتب العبقري إلى لغتهم ليتعرفوا الجديد الذي أضافه إلى الثقافة الإنسانية، ولينتقوا من محتويات الخزانة الفكرية المعروضة أمامهم ما يمكن أن يغني ثقافتهم، وهم واثقون بأن كل ما في هذه الخزانة الفكرية المعروضة أمامهم ما يمكن أن يغني ثقافتهم وهم واثقون بأن كل ما في هذه الخزانة لم يتغير فيه إلاّ شكله، أما محتواه فقد نقل إلى شكله الجديد بكل ما يحوزه من قيمةٍ وما يتسم به من أصالة.

دمشق 2016

المقدمة

"تقرير عمّا رأيت وسمعت وقرأت"

بوريس تاراسوف

موسكو- 1988

اقترن نشاط دوستويفسكي الأدبي بـ"الحنين إلى الجاري"، أو بتعبير آخر، بالاهتمام العميق بالأحداث المعاصرة، وبالظواهر الطابعية(1)، وبتفاصيل الواقع المحيط المعبِّرة.

وكان الكاتب يرصد جميع الجوانب الدقيقة في تطور "الحياة الحية"، ويتابع بانتباه شديد انعكاس تجلياتها في الصحافة الروسية والأجنبية. ويذكر شاهدو عيان أن الكاتب كان يستعرض الجرائد والمجلات يومياً "حتى آخر عمود منها"، ويحرص على أن يلتقط من خلال التنوع الكبير في الوقائع الهامة والثانوية، وحدتها الداخلية وأسسها الاجتماعية - النفسية، وجوهرها الروحي - والأخلاقي، ومغزاها الفلسفي - التاريخي.

ولم يكن مردّ الحاجة إلى ذلك خصوصية شعريته الروائية وحدها، التي امتزجت فيها امتزاجاً عضوياً الثيمات الخالدة مع المشكلات اليومية الملحة، والقضايا العالمية مع تفصيلات الحياة المعيشية المتاحة للمعرفة، والفنية العالية مع السرد المقالي اللاذع. إذ إن الكاتب كان يشعر دائماً بالرغبة الجارفة في التحدث إلى القارئ رأساً والتأثير تأثيراً مباشراً في مسار التطور الاجتماعي، والمساهمة على نحو فوري في تحسين العلاقات بين الناس، وقد عمد منذ الثمانينيات إلى نشر بعض وصفياته التصويرية وأساخيره الصحفية - الفنية(2) في مجلتي "الوقت" و"العصر" اللتين كان يصدرهما آنذاك مع أخيه.

بيد أن دوستويفسكي عزم على أن يصدر، بادئ ذي بدء، مجلة خاصة به يسميها "كِتاب المذكرات" ثم يصدر فيما بعد مطبوعة "شبيهة بالجريدة". وقد تحققت هذه الأفكار جزئياً في عام 1873، عندما بدأ نشر الفصول الأولى من

"يوميات كاتب" في مجلة الأميرة فلاديمير ب.ميشيرسكي "غراجدنين" (المواطن)، التي كان دوستويفسكي يحررها آنذاك. ولكن الأطر المفروضة على المجلة الأسبوعية وتبعيتها لإرادة مُصدرِها، كانا يحدّان نوعاً ما من نطاق الموضوعات التي يتناولها دوستويفسكي في مقالاته، ومن مضمونها الفكري. وكان من الطبيعي تماماً أن يسعى للتمتع بحرية أكبر في إلقاء الضوء على "الكمّ الهائل" من الموضوعات التي تعنيه، وللتحدث بلا قيود إلى القراء مباشرة باسمه شخصياً، من غير اللجوء إلى خدمات الوسطاء من المحررين والناشرين.

وقد استمر دوستويفسكي من عام 1876 حتى عام 1881 (مع انقطاع دام عامين انشغل خلالهما بكتابة رواية "الإخوة كارامازوف") بإصدار "يوميات كاتب" في مطبوعة مستقلة، تصدر مرة في الشهر، كقاعدة عامة، في أعداد مفردة، يتراوح حجم كل منها بين ملزمة ونصف وملزمتين (وتتألف الملزمة من ست عشرة صفحة). وقد بيّن الكاتب في الإعلان الذي نشره مسبقاً في صحف بطرسبورغ أن المطبوعة: "ستكون يوميات بالمعنى الحرفي للكلمة، ستكون تقريراً عن الانطباعات التي تكونت لديّ فعلاً في كل شهر، تقريراً عمّا شاهدته وسمعته، وقرأته".

وكان الكاتب يسوق، بالفعل، على صفحات "يومياته" حديثاً مفعماً بالمشاعر الحارة تتخلله ذكريات شخصية عن شؤون مختلفة، وعن مجالات تبدو في الظاهر غير متقاطعة البتّة، إذ يتحدث عن السياسة الداخلية والخارجية، وعن العلاقات الزراعية وملكية الأرض، وعن تطور الصناعة والتجارة، وعن اكتشافات علمية وعمليات عسكرية. وتشدُّ انتباهَ الكاتب كوارثُ القطارات، والمحاكمات القضائية، وشغف المثقفين باستحضار الأرواح، واستفحال ظاهرة الانتحار في أوساط الشباب، كما يقلقه تفكك الأواصر الأسريّة، والقطيعة بين مختلف الشرائح الاجتماعية، وسيادة "الأصفر الرنان" وتفشي الإدمان على الخمرة، وتشويهُ اللغةِ الروسية، والعديد من المشكلات الملحّة الأخرى. وتنبسط أمام القارئ "بانوراما" تاريخية شديدة الاتساع تصوِّر روسيا بعد الإصلاحات (التي جرت مع إلغاء نظام القنانة في بداية الستينيات): كبارَ الوجهاء ذائعي

الصيت، وأناسَ الطبقة الوسطى غير المتجذرين، وملاّكَ الأراضي المفلسين، ورجالَ القانون الناجحين، والمحافظين والليبراليين، والبترشيفسكيين السابقين، والفوضويين الشعبويين، والفلاّحين المستكينين، والبرجوازيين المغرورين. كما يتعرف القارئ إلى الأحكام غير العادية التي يطلقها الكاتب على شخصياتٍ وإبداعاتٍ كلٍّ من بوشكين ونكراسوف وتولستوي.

بيد أن "يوميات كاتب" ليست صورة متعددة الألوان، وليست منظاراً يرينا أشكالاً مختلفة لا تنفك تتوالى باستمرار لتعرض أمامنا وقائع متنوعة وموضوعات غير متقاطعة؛ بل هي عمل له نظائمه(3) التي تحتل الدرجة الأولى من الأهمية. ولنأخذ على سبيل المثال "موضوع الطفولة" الذي يقدم لنا تصوراً جلياً عن الأسلوب والمنهج اللذين يتميز بهما فن كتابة المقالة الصحفية لدى المؤلف. فعندما يزور دوستويفسكي نادي الفنانين التشكيليين لحضور الاحتفال حول شجرة عيد الميلاد نراه يرنو بانتباه إلى الوجوه، ويتابع التصرفات، ويدرس نفسيات الصِّبية والبنات من مختلف الأعمار، ولكن ملاحظاته المشخّصة للغاية تتنامى على الفور إلى درجة التأملات الثاقبة في موضوعات "علم التربية الميسّر" و"الفتوّة الشّرهة" و"الحق في انتهاك الشرف". وهو لا يستطيع في الوقت نفسه الامتناع عن المقارنة بين من يُسمَّوْن المراهقين الموفّقين، ومصاير أترابهم التعسين، الذين يعيشون وسط إدمان السُّكْر، وتفشّي الفسق، ويهلكون من الجوع والحرمان. ويزور الكاتب "دار التربية" و"إصلاحية الأحداث الجانحين"، ويجلس أياماً بكاملها في قاعات المحاكم حيث يجري الدفاع عن مصالح الأطفال. وتساعد كتاباته المفعمة بالحماسة والمعلّلة نفسانياً وأخلاقياً، تساعد أحياناً على إصدار أحكام أكثر إنصافاً، كما جرى في قضية المرأة الشابة الحامل التي دفعت، وهي في حالة هياج ابنةَ زوجها ذات السنوات الست من نافذة الطابع الرابع إلى الشارع؛ كما أن من شأن هذه الكتابات أن تدفع القرّاء إلى التفكير في العلاقات المتبادلة بين "الآباء" و"الأبناء"، وفي مسؤولية المجتمع عن تربية الجيل الناشئ الذي يتوقف عليه مستقبل روسيا.

إن هذا التصادم بين الشخصي والاجتماعي، وبين المحدد والعام، الذي يسم كل صفحة من صفحات "اليوميات" يمكن أن نلاحظه ـ من حيث التباين الموضوعاتي ـ في مجال مختلف تماماً من مجالات تفكير الكاتب ومحاكماته، هو مجال السياسة الخارجية: حول عدم إمكانية القبول بتقوية عسكرة ألمانيا البسماركية، والغدر في سلوك حكومتي إنكلترا والنمسا، وضرورة تقديم المساعدة الفعالة للسلاف المضطهدين قبل أي شيء آخر. فمقاطعتا البوسنة والهرسك ثارتا في عاميّ 1875 ـ 1876 ضد النير العثماني، ثم تبعتهما كل من بلغاريا وصربيا، ولم تُقْدِم السلطات الروسية بادئ ذي بدء على الوقوف بصراحة إلى جانب الثائرين وذلك بتأثير الضغط الدبلوماسي الأوروبي. أما المجتمع الروسي فقد تعاظمت فيه الحركة التطوعية التي شارك فيها ممثلو جميع الشرائح الاجتماعية. واضطلعت بدور كبير في هذه الحركة الهيئة الخيرية السلافية التي تأسست لتقديم المساعدة للشعوب الشقيقة. وكان دوستويفسكي عضواً في هذه الهيئة. وقد راح يدعو بلا كلل على صفحات "يوميّاتِه" إلى تقديم دعم فعال للنضال الوطني التحرري الذي يخوضه السلاف، ويلقي الضوء بانتظام على جميع تطورات هذا النضال. ويُبلغ عن سير العمليات القتالية بدقة تضاهي دقة البلاغات العسكرية، ويناقش مناقشة العارف المتضلع نيات ومقاصد الحكومات الأوروبية، أو القضايا الجوهرية في التكتيك والتسليح، ويتحدث بألم عميق عن العذابات المضنية التي يكابدها البلغار، ولا سيما النساء والأطفال، ويروي باعتزاز صادق أخبار البطولات والمآثر النبيلة التي يجترحها المتطوعون، وتضحيات الشعب الروسي في صالح السلاف المضطهَدين. وكان من شأن هذا الاستعداد لتقديم المساعدة النزيهة التي وحّدت الناس، بغضّ النظر عن الحواجز الاجتماعية والحدود الفئوية وقَوَّتْ عزائمهُم عن طريق الوعي بنكران الذات، أنْ دفع دوستويفسكي إلى التفكير بأن روسيا سيكون بإمكانها في المستقبل أن تقول للعالم "كلمة عظيمة" تصلح لأن تكون "وصية لتوحيد الإنسانية ككل، ولكن ليس بروح الأنانية الذاتية التي يتوحد بها الناس والأمم الآن ضمن أطر حضارتهم توحداً اصطناعياً وغير طبيعي، على

خلفية الصراع من أجل البقاء، مُعيِّنين في أثناء ذلك على أساس العلم الوضعي حدوداً أخلاقية للروح الحرة، وفي الوقت نفسه يحفر بعضهم حُفراً لبعض، ويكذب بعضهم على بعض ويعيبه ويفتري عليه".

وعندما يتأمل الكاتب الوقائع الملموسة لمشاركة روسيا في الحرب التحررية التي تجري في البلقان يصل إلى نتائج أكثر عمومية وشمولاً: "إذا لم تعش الأمم وفق أفكار سامية ونزيهة وفي سبيل أهداف سامية مسخّرة لخدمة الإنسانية فإنها ستلاقي الفناء من دون شك، ستتجمد وتفقد قوتها وتموت".

وأياً كان الموضوع الذي يتحدث عنه كاتب "اليوميات"، سواء تحدث عن جمعية الرفق بالحيوان، أو عن موضوعات أدبية، أو عن جندي معذب، أو عن حاضنة أطفال طيبة، أو عن الحقيقة الدموية للأفعال الإرهابية، أو عن الأحلام الطوباوية بـ"العصر الذهبي" فإن فكرَه يُغني دائماً الوقائع الجارية بتداعيات وتشبيهات موازية عميقة، ويضع هذه الوقائع ضمن الاتجاهات الرئيسة في مسار تطور الثقافة والحضارة والتاريخ والإيديولوجيا والتناقضات الاجتماعية والخلافات الفكرية. وقد جمع الكاتب في أثناء إلقائه الضوء على موضوعات تتسم بكل هذا التنوع، على مستوى مشخّص للغاية، وإنساني عام في الوقت نفسه، جمع ضروباً بين أساليب وأصناف أدبية مختلفة يمتزج فيها المنطق الصارم بالصور الفنية، و"التجريد الساذج لفكرة ما" بالتراكيب الحوارية المشخَّصة، مما كان يتيح له إمكانية التعبير عن كل التعقيد والتعدد البُعدي اللذين تتسم بهما الإشكالات التي يعالجها. وكان يعمل على تحديد الجوهر الأخلاقي لكل إشكالية يتناولها، وعلى "الكشف، بقدر الإمكان، عن وجهة نظرنا القومية والشعبية والإشارة إليها".

ويرى دوستويفسكي أن دراسة أيّ ظاهرة في الواقع المعاصر يجب أن تُجرى في ضوء خبرة الماضي الذي لا يكف عن التأثير في الحاضر من خلال هذه التقاليد أو تلك. وكلما أعطينا العنصر القومي والتاريخي والإنساني العام أهمية أكبر في فهمنا للمسائل الجارية الملحّة ازدادت قوة الإقناع التي تتسم بها حلولنا الراهنة لهذه المسائل.

إن هذا العمل الذي يبدو في أيامنا فوق طاقة هيئة تحرير كاملة كان يشغل دوستويفسكي تماماً، ويتطلب بذل جهود جسدية وروحية ضخمة. فقد كان عليه أن يجمع المواد بنفسه، ويُعِدّها بعناية، ويرتبها ويدققها، ويجد الوقت لإصدارها في الموعد المحدد متقيداً بالحجم المعين سلفاً. وكان الشعور الوجداني المرهف للغاية لدى دوستويفسكي يجعله يعيد كتابة المسوّدات غير مرة، ويحصي بنفسه عدد الأسطر والصفحات الطباعية. وانطلاقاً من خوفه على مصير المخطوطات كان يحرص على تسليمها للمطبعة بنفسه، أو عن طريق زوجته التي كانت مساعدتها لا غنى عنها، وكانت تساهم شخصياً بفعالية في إعداد "اليوميات" وتوزيعها. وكان دوستويفسكي يعمد بعد كل إصدار، كما يفيد شاهد عيان، إلى "الخلود للراحة عدة أيام روحياً وجسدياً مستمتعاً بالنجاح...".

وكان النجاح كبيراً بالفعل. فقد كان اهتمام القراءة بهذه المطبوعة شديدة الأصالة يزداد مع كل إصدار. وقد ازداد بالتدريج عدد نسخ "اليوميات" التي توزع على المشتركين وتباع للجمهور حتى بلغ ستة آلاف نسخة. وكان ممثلو مختلف شرائح المجتمع الروسي المهتمة بالشؤون الفكرية يصغون إلى صوت كاتب "الجريمة والعقاب" و"الأبله" و"الشياطين"، الكاتب الثقة الذي كان آنذاك في قمة قوته الروحية وموهبته، متلقّين كلماته، التي توقظ ضمائر أبناء وطنه وتذْكي فيهم مشاعر الشرف والعدالة، بصفتها كلمات إرشادية وتنبُّئيّة.

وأخذت رسائل القراء تتوارد إلى دوستويفسكي؛ ويقول مرتب المواد الطباعية المنضّدة م.أ.ألكساندروف في مذكراته بهذا الصدد: "في أواخر العام الأول من إصدار "اليوميات" نشأت بين فيودور ميخايلوفيتش وقرائه صلة لا مثيل لها عندنا في روسيا، وفي العام الثاني اتسعت أبعاد هذه الصلة اتساعاً كبيراً: فقد كان القراء يمطرونه برسائلهم وزياراتهم ليعبروا عن شكرهم على ما يقدمه لهم من غذاء أخلاقي رائع في "يومياته". وكان بعضهم يقول إنه يقرأ "اليوميات" بإجلال كما يقرأ "الكتاب المقدس" وبعضهم كان ينظر إليه على أنه مرشده الروحي، وآخرون على أنه اعتراف متنبئ، ويرجونه أن يبدد شكوكهم إزاء بعض مسائل العصر الملحّة.

وكان كثير من مراسليه يرون فيه لا كاتباً موهوباً فحسب، بل إنساناً حكيماً أيضاً ذا قلب مرهف الحس لا يتوانى عن تلبية من يطلب منه المشورة، وقادراً على تقديم النصيحة الوحيدة الصحيحة، وعلى الوقاية من الإقدام على تصرفات خاطئة لا يمكن إصلاحها، وقادراً على إدخال الطمأنينة إلى النفوس.

كتبت له الثورية الشعبية أ.ب.كوربا: "أقول لك بصراحة إنني أنتظر مساعدتك من غير أن يكون لي حق في ذلك سوى حق الإنسان الذي يعاني الألم، وأنا عانيت ألم الروح خلال سنوات عديدة، وإذا كنت أتجرأ على إقلاقك بأنيني فذلك لأنني أعرف أنني لم أجد طبيباً أفضل منك". وها هي قارئة أخرى تشكر للكاتب دفاعه عن الأطفال المهانين ظلماً وتعترف قائلة: "لو أمكن أن أجد نفسي الآن، في هذه اللحظة بقربك، يا فيودور ميخايلوفيتش لكنت عانقتك بسعادة بالغة من أجل "يومياتك" عن شهر شباط. لقد بكيت بارتياح وأنا أقرؤها، وعندما أنهيتها شعرت بمزاج بهيج. ولذا فأنا أشكرك. أمّ". وهاكم اعترافاً مؤثراً آخر أرسلته فتاة مراهقة: "إنني لا أعرف لِمَ أكتب إليك، أشعر بقوة لا أدري كنهها تدفعني إلى ذلك، وفي كل مرة أقرأ فيها "يومياتك" أشعر كأنك واحد من أهلي، ولكنني لا أحسن التعبير عن أفكاري".

وكان أمثال هذه الصداقات تشيع ارتياحاً معنوياً عميقاً في نفس دوستويفسكي وتشد من عزيمته في عمله الشاق، علماً بأنها كانت شديدة التنوع في مضمونها؛ فبعضها، على سبيل المثال، كان يحتوي على رجاء المرسل مساعدته على إيجاد وظيفة له، أو تقديم عون مادي، أو تقويم مخطوطة لكاتب مبتدئ. وفي أحيان كثيرة كان القراء يلفتون انتباه الكاتب إلى وقائع معينة ويعقدون معه حديثاً جدياً يؤثر في تحريك شكل "اليوميات" وأسلوبها الأدبيين. وكان دوستويفسكي يقتبس في بعض الحيان نبذاً من رسائل القراء ويحللها ويوافق على بعض الآراء أو يناقشها. يقول كاتب "اليوميات" في معرض تقويمه للأهمية الأخلاقية والإبداعية التي يتسم بها التواصل المباشر مع القراء: "إن سماع الكاتب كلمة طيبة ومشجعة تأتي مباشرة من قارئ يتعاطف معه أحب إليه

وأهم لديه من أن يقرأ أيَّ ثناءات توجه إليه في الصحافة. ولا أعرف، في الحقيقة كيف أفسر ذلك: إن ما يأتي من القارئ مباشرة يبدو أكثر صدقاً وأكثر مطابقة للواقع".

أما ما يخص التعليقات المهنية التي تنشر في الصحافة، والتي تمليها تحيزات فكرية، فإنها، بغضّ النظر عن الخلافات في الآراء، كانت تدفع ضريبة نكران الذات المواطني لدى كاتب "اليوميات"، ونبل نيّاته، وعمق محاكماته. فالصحف الليبرالية والمحافظة والديمقراطية ـ الشعبية كانت تنوّه بـ"الروح الإنسانية السامية" لدى دوستويفسكي وبـ"إيمانه الحار بقوة الشعب اللامحدودة" وبـ"تعاطفه الصادق معه في آلامه"، وبـ"أفكاره الأصيلة العميقة النيّرة". ولكن لم يكن يندر أن ترتفع أصوات تقول له إنه، بالعكس، لا يعرف الشعب، ولا يفهم الشباب، ولا يحترم فئة النبلاء، ويوجه "اتهامات عبثية" إلى المجتمع الروسي. وكانت استقلالية موقفه تحيّر الصحفيين المنتمين إلى مختلف الاتجاهات، مما يجعلهم يغيّرون موقفهم من "اليوميات" من النقيض إلى النقيض. وكان دوستويفسكي يدرس بانتباه التعليقات المتعاطفة والمعارضة ويدقق في الإصدارات التالية بعض الآراء ووجهات النظر، ويشرح قناعاته التي تكونت لديه عن تجربة ومعاناة، مما جعله يغدو المشارك الأبرز، على الأرجح، في الحياة الفكرية في روسيا خلال النصف الثاني من سبعينيات القرن التاسع عشر.

بيد أن دوستويفسكي اضطر في نهاية عام 1877 إلى إيقاف إصدار "اليوميات" ليوقف كل جهوده على كتابة رواية "الإخوة كارامازوف". ومع أنه كان عازماً على استئناف عمله الصحفي في بداية عام 1881، فإنه أصدر في عام 1880 عدداً واحداً من "اليوميات" نشر فيه خطابه الشهير عن "بوشكين" الذي ألقاه في الاحتفال المكرس لتدشين تمثال "بوشكين" في موسكو. إن أعمال بوشكين كانت بالنسبة لكاتب "الإخوة كارامازوف" موضوع تأملات إبداعية دائمة. فقد كان يرى في أبطال هذه الأعمال لا مجرد شخصيات تنتمي إلى حقبة تاريخية محددة، بل يرى فيهم "أشخاصاً ضخاماً" يجسدون الصدامات الأساسية في الواقع الروسي في القرن التاسع عشر. وكان دوستويفسكي يرى

أن ثمة إنجازاً متميزاً للشاعر يتمثل في أنه استطاع أن يرى "الجمال المستكين" في الإنسان الروسي وأن يدرك كامل قيمة المُثل العليا والمقدسات التي يؤمن بها الشعب الروسي. كما كشف دوستويفسكي في إبداع بوشكين عن ظاهرة "الترجيع العالمي"(4) التي تشكل ضمان التوحّد الممكن بين الأنتلجينسيا والشعب، وبين روسيا وأوروبا والبشرية بأسرها.

إن النجاح الباهر الذي حظي به الخطاب في الاحتفالات البوشكينية، والجدل الذي ثار حوله دلاّ على شعبية دوستويفسكي التي ما انفكت تتنامى وتغدو مضمونة روحياً، وأقنعاه بالضرورة الملحة لتحقيق ما كان يجول في خاطره وهو الاستمرار في إصدار وليده الفكري الأثير. ولكن لم يتيسر له سوى إعداد "يوميات" كانون الثاني. وكان، حتى وهو على وشك الرحيل، قلقاً على مصير هذا الإصدار ويعمل على إدخال التصحيحات الأخيرة عليه قبل الطباعة. تقول آنا غريغوريفنا دوستويفسكايا في مذكراتها بهذا الصدد: "وسط النهار تملكه القلق على "اليوميات"... جاء مرتِّب المواد الطباعية في مطبعة سوفورين حاملاً إليه مجموعة الصفحات الأخيرة. وتبين أن ثمة سبعة أسطر زائدة ينبغي حذفها لترتيب المادة كلها ضمن ملزمتين. أقلق هذا الأمر فيودور ميخايلوفيتش فاقترحتُ اختصار بضعة أسطر من الصفحات السابقة ووافق زوجي على هذا. ومع أنني أخّرت مُرَتِّب المواد الطباعية نصف ساعة لكننا استطعنا تسوية الأمر بعد إجراء تصحيحين قرأتهما لفيودور ميخايلوفيتش؛ وعندما أخبره مرتب المواد فيما بعد أن العدد أرسل في لوحات التنضيد إلى ن.س.أبازي (الرقيب) وأنه أجازه، اطمأنت نفسه إلى حد كبير".

ونحن عندما نقرأ "يوميات كاتب" الآن لا نكف عن الشعور بالدهشة؛ ولعل السبب الأهم هو أن الكثير من استنتاجات الكاتب التي توصل إليها منذ مئة سنة نجدها اليوم ليست آنية فحسب، بل ضرورية للغاية أيضاً إذا ما تحرينا بصدق وعمق وواقعية حقيقية المضمون الأخلاقي لهذه المهام أو تلك، وللوسائل المناسبة التي نختارها للقيام بها. ولا أظن أن ثمة مجالاً للشك في أنها ستبقى

ملحّة مدة طويلة على الرغم من أن الواقع يتغير بشدة وسيتغير في المستقبل تغيّراً غير مألوف.

وأغلب الظن أن سر هذه الأهمية التي لا تزول في هذه الكتابات الصحفية غير المعتادة وغير المألوفة، لا يكمن في الدقة والحدة اللتين تتميز بهما، بقدر ما يكمن في نفاذها بحكمة إلى لب المشكلات المبحوثة، وكذلك في الوحدة الفكرية التي تتجلى في مضمون شديد التنوع. لذا فإن من الهام جداً أن نتبيّن، ونحن نحدد دائرة الموضوعات التي تناولها الكاتب في نصوصه المفعمة بالألم والقلق، الأفكار الرئيسة التي تكشف عن المنطق الداخلي للصلة الخفية أحياناً بين وقائع وأحداث وظواهر غير متشابهة، ولكنها كلها تظهر الجذور المشتركة لهذه أو تلك من المسائل الحيوية "الملحّة" وتشير إلى طرق حلها.

إن كتابات دوستويفسكي الصحفية تقدم لنا درساً نادراً ومعبّراً، ولكن للأسف غير مستوعب بالقدر الكافي، وهو يتضمن فهماً متعدد الجوانب للواقع المعاصر له، ومستشرفاً مستقبل هذا الواقع. ولعل دوستويفسكي هو الكاتب الروسي الذي أنعم النظر في هذا الواقع، أكثر من أي كاتب روسي آخر عندما اختلطت في روسيا بعد الإصلاح "الحياةُ التي تتفسخ" بـ"الحياة التي تولد من جديد"، وعندما انقلب "كل شيء رأساً على عقب لألف سنة" قادمة. ويصف "كاتب اليوميات" في إحدى مقالاته الوضعَ الذي كان قائماً آنذاك كما يلي: "العالم السابق، النظام السابق ـ سيئ جداً، ولكنه على كل حال نظام، وقد ذهب إلى غير رجعة. والغريب في الأمر أن الجوانب الأخلاقية المظلمة في النظام السابق: الأنانية، والكلبية(5) والعبودية والتفرقة، وبيع الذات، فضلاً عن أنها لم تذهب باندثار نظام القنانة فإنها ازدادت قوة وتطورت واستفحلت؛ في حين أن الجوانب الأخلاقية الجيدة في الحياة السابقة، وهي جوانب كانت موجودة، لم يبق منها شيء تقريباً...".

جاءت الظروف الجديدة مؤاتية لنمو الوعي البرجوازي الفرداني الذي زاحم القيم الروحية ـ الأخلاقية التقليدية، وساعد على تضخم النزعة العملية الجامحة

لدى رجال الأعمال الذين كانوا مدفوعين عن شبه وعي بشعار باطني يقول: "ومن بعدي الطوفان": "...النزعة المادية، التوق النهم الأعمى إلى اليُسْر المادي الشخصي، التوق إلى جمع المال ذاتياً بجميع الوسائل ـ هذا كل ما يُعترف به بصفته الهدف الأسمى، والقرار الرشيد، والتصرف الحر...".

ومن الطبيعي أن يؤدي هذا الفهم شديد الخصوصية للرشاد والحرية والهدف الأسمى إلى تفكك الأسرة، وتعدد جرائم القتل، واستفحال الإدمان على الخمر: "... الأمهات يشربن، والأطفال يشربون، والكنائس تخلو من المصلين، والآباء يمارسون النهب والسلب... يكفي أن تسألوا الأطباء: أي جيل يمكن أن يخلّفه هؤلاء السكّيرون؟".

وكان دوستويفسكي يلاحظ بمرارة أن من جملة السمات التي تميز المرحلة الانتقالية غير المستقرة: انسلاخ الفئات الاجتماعية العليا والمثقفين عن الشعب وتزعزع القناعات التي استمرت قروناً، والنزعة الإنسانية المغرقة في العاطفية لدى "الجيل القديم" وإفلاسه فكرياً، والضيق النظري لدى "الجيل الجديد". وحتى في فن العمارة الوليد، بما فيه من أبنية ضخمة وسامقة، ولكن مجردة من الشخصية والروح، نجد "درجة قصوى من الفوضى تتناسب تماماً مع الفوضى السائدة في البرهة الراهنة".

ومما كان يحيّر دوستويفسكي إلى أقصى حد ظهور "كومة من المسائل"، كتلة هائلة من المسائل الجديدة التي لم تكن معروفة قط ولم يسمع بها الشعب قبل الآن، وذلك في عصر "الفوضى" و"حالات الانفراد الكبرى". بيد أن تعقد "البرهة الراهنة" كان يشتد، حسب تصوره بسبب أن "كل جواب كان يولّد ثلاثة أسئلة جديدة، ويسير كل هذا (crescendo)* مما يؤدي إلى الفوضى. وليت الأمر كان يقتصر على الفوضى: فالحلول الفجة المرتجلة أسوأ من الفوضى "وذلك لأن هذه الحلول لا تبرئ من الأمراض الاجتماعية، بل تكتفي

---

* تصاعديا (بالإيطالية).

بدفعها إلى الأعماق. كما أن الحلول وحيدة الاتجاه ليست أفضل منها، إذ إنها تشكو من وحدة الجانب المتشنّجة". ويرى الكاتب أن ثمة "أغبياء متجهمين قد توالدوا سواء وسط جيل "الشيوخ" والمحافظين، أو وسط جيل "الشباب" والليبراليين، "وعبسوا واحتدّوا، وساروا إلى الأمام، إلى الأمام، على خط مستقيم طوال الوقت متجهين نحو نقطة واحدة".

وانطلاقاً من كونه عدواً مبدئياً للحلول الفجة المرتجلة درس دوستويفسكي بعناية وتروٍ الظواهر الجارية في تلك البرهة "التي ربما كانت الأكثر غموضاً والأكثر إرباكاً والأكثر انتقالية والأكثر شؤماً في تاريخ الشعب الروسي"، في ضوء الأفكار الكبرى والقضايا العالمية، والتجربة التاريخية بكاملها التي تتجلى فيها الخصائص الأساسية للطبيعة الإنسانية. يقول الكاتب واصفاً طريقته في الكتابة الصحفية إن من الضروري تقديم "تقرير عن الحدث لا بصفته مجرد نبأ بل بقدر ما يتبقى لنا من هذا الحدث من مغزىً ثابت ومرتبط بفكرة عامة كليّة". وهو يرى أنه لا يجوز "وحدنة الحدث" وتجريده من "الحق في أن ينظر فيه كجزء مرتبط بالكل". كما أن ممارسة أي نشاط ذي أهمية اجتماعية "تفترض تناول القضية من جذورها الأكثر عمقاً" أي: دراسةَ ما يحدث بتتبع أصوله في سرائر النفس البشرية. وكان فكر الكاتب الثاقب يتوجه إلى جذور الطبيعة البشرية التي تغذي على نحو خفي ثمار تاريخ الإنسان، يتوجه إلى العقد العصبية لا إلى النهايات المحيطية للعمليات الاجتماعية والترابطات الحياتية والعلاقات الشخصية ـ الحميمة. وكانت هذه البصيرة التي تنفذ إلى جوهر الأمور وتتجلى إلى أقصى حد، سواء في أعماله الفنية الإبداعية أو في كتاباته الصحفية، تتيح له أن يفهم على نحو أوضح ما الذي يمكن انتظاره من الإنسان، وبمَ نأمل منه؛ وما الذي نخشاه مما لديه.

وكان دوستويفسكي يرى بوضوح كيف تغيّر المظهر الخارجي للإنسانية خلال حركة التاريخ عبر القرون بفضل تحسن ظروف وجودها المادية، وكان هذا مشروطاً بالعلاقة المتبادلة بين الإنجازات الفكرية والنجاحات في مجال الإنتاج والعلم والتقنية. ولكن هذا لم يؤد إلى أن يُستأصَل من النواة الروحية ـ

النفسانية للإنسان حب السلطة، والحسد، والغرور، والغرائز الأنانية الأخرى التي تُحدث تنافراً مخلاً في أيٍّ علاقات اجتماعية.

كان دوستويفسكي يحلم بشغف بأن يحقق البشر وحدة متكاملة، متغلبين على أطماعهم الأنانية التي تشكل نقاط الضعف في طبيعتهم، وبأن يعانق بعضهم بعضاً بصدق وعفوية. وقد ذكر في دفتر ملاحظاته أنه "لا يوجد أسمى من فكرة العناق هذه". وكان كاتب "اليوميات" يرى أن الوجود البشري من غير هذا الهدف السامي غير لائق ولا معنى له، ولكنه كان في الوقت نفسه يدرك تمام الإدراك تلك العقبات الكأداء التي تعترض الطريق إلى بلوغه: "إن كل ما أرغب فيه هو أن نصبح جميعاً أفضل بقليل مما نحن عليه. إنها رغبة في غاية التواضع، ولكنها، آواه، في غاية المثالية". ويتبين أنّ مهمة "أنْ نصبح أفضل بقليل" تفوق بما لا يقاس، من حيث مثاليتها وتعقيداتها، كل مصاعب إخضاع الطبيعة لإرادتنا وتكييفها لغرض زيادة رفاهنا المادي. وأكثر من هذا أن الدفع بالبحبوحة المادية إلى مركز الصدارة ـ وهذا برأي المنظّرين ذوي التفكير وحيد الاتجاه من شأنه أن ينشئ الأسس اللازمة للسمو بالحياة وجعلها أكثر نبلاً ـ وهو برأي دوستويفسكي أحد أهم الأسباب التي تؤدي إلى خلق حالات عديدة من "الحيرة" والارتباك في حضارتنا المعاصرة، وهو ينعكس بأشكال مختلفة على الحالة الروحية للإنسانية. ويتساءل دوستويفسكي في "اليوميات" مستشرفاً النتائج الهائلة التي سيفضي إليها العلم على صعيد التغييرات في الطبيعة و"تدجين" الأشياء: ما الذي سيحدث للناس عندئذ؟ أوه، طبعاً بادئ ذي بدء سيهللون ابتهاجاً وسيتعانقون بنشوة، وسيندفعون لدراسة الاكتشافات: (وهذا سيستغرق وقتاً)؛ وسيشعرون فجأة بأنهم مغمورون بالسعادة، إذا جاز التعبير، ومطمورون بالخيرات المادية؛ ولربما سيسيرون أو يطيرون في الجو، قاطعين طيراناً مسافات هائلة بسرعة تفوق سرعة القطارات الحالية بعشرة أمثال، وسَيَجْنون من الأرض محاصيل خرافية، ولربما أنشؤوا كيميائياً كائنات عضوية، فأصبح اللحم كافياً ليكون نصيب كل فرد منه ثلاثة أرطال....* ـ أي

* الرطل الروسي = 409.5 غ.

باختصار: كُلْ واشرب وتلذذ. وسيصيح أهل البر والإحسان كافة: الآن بعد أن أصبح الإنسان مكتفياً، الآن فقط سيُظهر قدراته! فقد زال الحرمان المادي، وزال "الوسط" الخانق الذي كان سبباً لجميع العيوب، وسيغدو الإنسان الآن رائعاً وباراً!

لم يعد هناك كدح مستمر ليقتات الإنسان كيفما كان، والجميع الآن سيهتمون بالأمور السامية والأفكار العميقة، والظواهر العامة الشاملة. الآن، الآن فقد حلّت الحياة الأسمى!... ولكن لا أظن أن هذه التهليلات الابتهاجية ستكفي لجيل واحد من الناس! سيرى الناس فجأة أنه لم يعد لديهم حياة، لا حرية روحية، ولا إرادة ولا شخصية، وأن أحداً ما قد سرق منهم كل هذا دفعة واحدة؛ وأن الصورة الإنسانية قد اختفت وحلّت محلها صورة العبد البهيمية، صورة البهيمة مع فارق واحد هو أن البهيمة لا تعرف أنها بهيمة، أما الإنسان فسيعرف أنه أصبح بهيمة، وسيدب التفسخ في البشرية وتتغطى أجساد الناس بالقروح وسيعضون على ألسنتهم من الوجع، ويرون أن الحياة قد انتُزعت منهم لقاء الخبز، لقاء "أحجار حوُلت إلى أرغفة". وسيدرك الناس أن لا سعادة في العيش من دون عمل، وأن الذهن الذي لا يعمل ينطفئ، وأن المرء لا يمكنه أن يحب قريبه إذا لم يُضحِّ له بشيء اكتسبه بكدّه، وأن العيش بالمجان خساسة، وأن السعادة ليست في السعادة، بل هي في بلوغ السعادة.

إن هذه الأفكار تجعلنا نتذكر المقالات المتعددة التي نُشرت مؤخراً في الصحافة حول المسائل المتعلقة بنزعة "الشغف بالأشياء" وبنمط الحياة الاستهلاكي، والمناقشات حول النجاح الحقيقي والنجاح المزعوم في الحياة إلخ...

ونحن نرى أن الأفكار التي عبّر عنها دوستويفسكي منذ أكثر من مئة سنة تفوق بكثير، من حيث الجوهر والعمق، أفكار بعض كتّاب المقالات وبعض المشاركين في هذه المناقشات؛ إذ يرى هؤلاء أن حل المسائل المطروحة يكمن في إشباع احتياجات الناس المادية، إذا جاز التعبير، إشباعاً متسارعاً وأكثر عدالة، ولكن هذا المعيار لتحسين العلاقات الإنسانية يبدو أحياناً شديد الضبابية وغير قابل للتحديد بالمرة. إن "انغمار" الإنسان بالسعادة و"انطماره"

بالخيرات المادية، لا يؤديان، حسب منطق دوستويفسكي واسع الانتشار، إلى تخليص وعيه من الهموم اليومية من أجل التكامل الروحي، ولا يجعلان منه إنساناً رائعاً وصالحاً، بل بالعكس، يطفئان فيه شعلة الحياة السامية والطموح إلى الظواهر العامة الشاملة، ويحولان وجهه الإنساني إلى "وجه عبد بهيمي".

وكان دوستويفسكي يرى أن إرواء حاجات الإنسان إرواءً كاملاً وسريعاً يخفض من سموه الروحي ويفضي على نحو غير ملحوظ إلى تمتين القيد الذي يربطه بالمجال الضيق لتزايد الأشكال الظاهرية المحضة للحياة، وهي أشكال تزيد بدورها من تعددية جوانب الإحساس بالملذات وما يرتبط بذلك من "رغبات وعادات غبية ولا معنى لها وتخيلات غاية في السخافة". وكل هذا بدوره يساعد بأثر عكسي على تطور "شهوة التملك" وعلى التنامي اللانهائي لاحتياجات مادية صرف لا تنفك تُلبّى بأشياء متجددة، مما يجعل الإنسان أسير أحاسيسه الذاتية. ويرى الكاتب أن الناس، بحكم كونهم أسرى هذه الدورة، يوافقون لا إرادياً على أن يعيشوا كالحيوانات، أي "أن يأكلوا ويشربوا ويناموا ويبنوا أعشاشاً ويخلفوا أطفالاً. أوه! إن الأكل والنوم، والتغوط، والجلوس على الوثير ستظل طويلاً جداً تستهوي الإنسان على الأرض...".

وأمثال هذه "المثل العليا" بعيدة جداً، في تصور دوستويفسكي، عن كونها غير مؤذية بالنسبة لحالة الفرد الأخلاقية ولوجهة التطور التاريخي، وذلك لأنها تقوي لدى الإنسان "الأنانية المتورمة" وتجعله غير قادر على الحب الذي يتطلب التضحية، وتتغاضى عن تشكل فهم الحياة لدى الإنسان وفق "مذهب المتعة" مما يؤدي إلى إحداث الفرقة بين الناس. وعندئذ يتحول الإحساس بالجميل إلى التوق إلى فوائض وشواذ نزوية. وتستفحل الشهوانية استفحالاً هائلاً. والشهوانية تولّد القسوة والجبن... والقسوة بدورها تولّد الحرصَ القويَّ والجبانَ جداً على تأمين الذات. وهذا الحرص الجبان على تأمين الذات يتحول دائماً، في نهاية الأمر وعلى المدى الطويل، إلى نوع من الخوف الشديد على الذات، وينتقل إلى جميع فئات المجتمع، ويولّد توقاً شديداً إلى امتلاك المال وتكديسه، وهكذا يضيع الإيمان

بالتضامن بين الناس وبأُخوّتهم، وبمساعدة المجتمع، ويرتفع عالياً شعار: "كل واحد لِذاتِه ومن أجل ذاته..."، "الجميع ينعزلون ويتفردون. والأنانية تميت الشهامة".

إن الفهمَ العميق لأمثال هذه الصلات غير المبتذلة التي تربط النتائج بالأسباب، واستيعابَ نظائم التطور الاجتماعي هذه التي لا تتصف بوحدة الاتجاه قد سمحا لدوستويفسكي بأن يكتشف، في المهد، القصور الأخلاقي الذي تعاني منه مختلف المثل العليا الجديدة، بل على الأدق الأوثان الجديدة التي لا تستأصل العيوب الأزلية من نفوس الناس الذين تكيفوا معها، بل تغيّر اتجاه هذه العيوب فقط، مما يزيد من تعقدها. ويمكن أن ندرج ضمن منظومة تأملاته حول هذه الأوثان أو هذه "المثل العليا التي لم تُستَوْضح بعد" ما يدعوه: "المقدسات غير المقدسة" فهو يقول: "إنني أبحث عن المقدسات، فأنا أحبها، وقلبي يهفو إليها، لأنني هكذا خلقت: لا أستطيع أن أعيش بغير مقدسات، ولكنني مع ذلك أريد أن تكون المقدسات أكثر قداسة وإن بقليل، وإلاّ فهل تكون جديرة بالتقديس"؟

والمقصود بعبارة "المقدسات غير المقدسة" في الأسطر المقتبسة هو العدالة الشكلية التي لا تتطابق دائماً مع العدالة الحقيقية؛ وهذه العدالة الشكلية هي العدالة التي تتبناها "المدرسة الفتيَّة القائمة على مراوغة العقل وجفاف القلب". كما كان الكاتب يسمي الممارسة القضائية في منظومة العلاقات الحقوقية البرجوازية ـ الديمقراطية، التي كان يرى أن من الضروري الاعتراف بمزاياها، ولكن لا يجوز الزعم بأنها مزايا مطلقة. وكان يرى أن النظام الحقوقي لا يهتم إلاّ بتأمين لياقة العلاقات الخارجية بين الناس من دون أن يلتفت إلى المضمون الداخلي الكامن خلف هذه العلاقات. "إن القانون الماكر يطالب، في أثناء ذلك، بمراعاة اللباقة الوثيقة". "سأكون لبقاً، ولكنني لن أقدم خبزاً"، هكذا كان دوستويفسكي يكشف عن التقديس الوثني للشكلانية القانونية التي يصبح ميلُ الفرد إلى التصرفات القبيحة ضمن غلافها الخارجي اللائق أقلَّ بروزاً للعيان، وأخفَّ وطأة، وألطف مظهراً، ما من شأنه أن يؤصل أكثر فأكثر النقائص الأزلية في الطبائع البشرية.

ونقرأ في دفتر ملاحظات الكاتب الكلمات الآتية: "المبارزة ـ باعتمادنا حَرفيّة الكلمة، تعني توسيعنا الميل إلى التصرفات القبيحة"، وهو يقصد بذلك أن مجموعة القواعد النبيلة ظاهرياً لا تعالج بل تؤجج حب الذات لدى الناس وتصل بالتفريق بينهم إلى حد القتل. وقد وجد دوستويفسكي أن أمثال هذه "الكلمات" الجميلة التي يحولها تقديسنا العشوائي لها إلى أفكار "ذات مظهر رسمي" منتشرة حوله على نطاق واسع، ومنها على سبيل المثال، الشعارات الزائفة: الحرية والمساواة والإخاء، التي تفضي في الواقع إلى تسيّد الوسطية العادية وكيس المال. إن حسه إزاء أمثال هذه التزييفات التي تعكس الأمور وتجعل الحديث عن الحقيقة يخبئ وراءه الكذب، وادعاء الحق والتفكير السليم يخفي الغش، والطموح إلى المأثرة يموه الجريمة، كان حساً مرهفاً إلى حد غير عادي. وكان لا ينفك ينزع الغشاوة الذهبية عن الصياغات التي تبدو نبيلة من الخارج، ويعري مقاصدها العميقة التي لا تكون دائماً متاحة للفهم، ولا تدخل ضمن حقل الرؤية المتاح لـ"حكماء الأفكار الحديدية، وأصحاب "وحدة الاتجاه المتشنجة".

لذا فإن مما يرتدي أهمية كبيرة في أدب دوستويفسكي الصحفي نظرته الناقدة إلى ما يتمتع به مختلف رجالات المجتمع من سمعة مستقرة في الوعي الاجتماعي، وهم من أولئك الذين تتأتى خصوصيتهم لا من المنزلة الروحية ـ الأخلاقية الرفيعة التي من المفترض أن ترتقي إليها نفوسهم، بل من وضعهم الاجتماعي المتميز، ومن الإنجازات التي تحققها عقولهم ومواهبهم. فأمام أفاضل الناس الشرطيين هؤلاء، كما يسميهم، تنحني الرؤوس بالإكراه بحكم سطوتهم الاجتماعية ـ الفئوية التي تغير أشكالها وفقاً لتغير الظروف التاريخية المحددة. وقد رصد الكاتب واحدة من هذه التغيرات عندما فقد أشخاص شرطيون سابقون "رعاية السلطة التي كانوا يتمتعون بها وكأن صفتهم الرسمية قد زالت" (كأمراء وأعيان ونبلاء) وحل محلهم سياسيون محترفون ورجالات علم ومتمولون... ويشير الكاتب بقلق إلى أن الناس في روسيا لم ينظروا قط إلى

الشرطية الجديدة - "كيس الذهب" - على أنها القيمة الأسمى في الأرض، وأن هذه الشرطية لم "ترفع قط من قبل إلى هذه المكانة ولم تعط قط هذه القيمة كما يحدث في أيامنا هذه" التي أصبحت فيها عبادة المال والجشع له يشملان كل مجالات الحياة، وأصبحت الفئة التي تمتلك السطوة في ظل هذه الشرطية هي فئة الصناعيين والتجار ورجال القانون إلخ... الذين أصبحوا هم "أفاضل الناس". وكان دوستويفسكي يرى أن لا شيء يمكن أن يكون أكثر فساداً من هذا الجيل، وكان يكتشف بتخوف تأثيره المفسد في كل مكان: "في المدة الأخيرة بدأ ينتاب المرءَ شعور بالرعب الفظيع على الشعب: مَنْ هم الذين يعدهم من أفضل أناسه... المحامي، والمصرفي والأنتلجينسيا".

ويلاحظ الكاتب أن الذين أصبحوا يُصنَّفون في عداد "أفضل الناس" هم رجال العلم والفن والتنوير:

"قرروا أخيراً أن هذا الإنسان الجديد والـ"أفضل" هو ببساطة الإنسان المستنير، و"رجل" العلم المتخلي عن المعتقدات الخرافية السابقة. ولكن من الصعب تبني هذا الرأي لاعتبار بسيط جداً هو أن "الإنسان المتعلم ليس دائماً إنساناً شريفاً". إن العلم لا يكفي وحده لضمان اتصاف المرء بكرم الأخلاق".

وكان دوستويفسكي يدرج التناقض بين التعلم والأخلاق في عداد أهم التناقضات في العصر الجديد ويشير إليه باستمرار. وكان يقول للّذين يرون في إعلاء شأن التعليم علاجاً لكل العلل: "أم أنكم تظنون أن المعارف و"العلوم الصغيرة" والمعلومات المدرسية (وحتى الجامعية) بوسعها أن تصوغ نفسَ اليافع صياغةً نهائية، وأنه بحصوله على الدبلوم يمتلك على الفور طلسماً ثابتاً يتيح له معرفة الحقيقة وتجنب الإغواءات والأهواء والرذائل؟". وهو يعتقد أن خصوصية النشاط العلمي الذي يتطلب، كما يبدو ظاهرياً، نكران الذات وسماحة النفس، تُظهر "ضآلة شأن المطلب الأخلاقي، والحس الأخلاقي" مما لا يساعد على الصحو الروحي والنقاء النفسي لدى الإنسان. ومن هنا يتأتى الظهور الطبيعي لأولئك الأشخاص المهولين ذوي الثقافة العالية والمكر الفائق والتوق

المعقد للغاية إلى تدبير المكايد وامتلاك السلطة، ويتأتى كذلك الظهور الطبيعي لمسائل معينة، منها، على سبيل المثال، ما يتساءل عنه الكاتب: "هل هم كثر أولئك العلماء الذين يصمدون أمام الآفة التي يعاني منها العالم؟ إن الشرف الزائف، وحب الذات، والشهوانية تستحوذ عليهم أيضاً. تقصّوا، مثلاً، أمر هوىً من أهواء النفس كالحسد: إنه فظ ودونيّ، ولكنه يتسلل إلى نفس العالِم حتى لو كانت من أنبل النفوس. فهو يرغب في أن يكون شريكاً في الأبّهة العامة والتألق... وبالعكس يرغب في الشهرة والمجد، ومن هنا يظهر في العلم الدجل والسعي الحثيث لإحداث أثر مدوٍ، والأسوأ من هذا كله، المنفعيّة، وذلك لبروز الرغبة في الإثراء. ويحدث الشيء نفسه في الفن: السعي لإحداث أثر مدوٍ، ولبلوغ نوع ما من أناقة الصنعة. أما الأفكار البسيطة، الواضحة، النبيلة، المعافاة، فإنها تصبح خارج دائرة الموضة: إذ المطلوب أشياء أكثر مجوناً بكثير، المطلوب تصنّع الأهواء".

وكان دوستويفسكي في عصره، عصر الاختلاطات شديدة التنوع، والامتزاجات المعقدة، والأوثان الماكرة، وازدواجية السلوك يضفي أهمية خاصة على التيقظ الروحي وعلى إجادة فصل الحنطة عن الزؤان، وهذا ليس بالأمر السهل، وعلى القدرة على تمييز الإرهاصات المبكرة للحركات المرذولة في "الطبيعة البشرية" إذ لا يندر أن تكون هذه الإرهاصات مستكنة في الأعماق تحت ستار من أليق الأشكال المحتشمة التي تخفي تحتها رياءً أنانياً لا واعياً، ستار من أنواع النشاط الذي يكسب صاحبه الهيبة والجاه، أو حتى ستار من الأفكار التي تدعو إلى محبة البشر. "هنا تكمن الفظاعة، إذ يكمن عندنا الإقدام على أقذر الأفعال وأرذلها من دون أن يكون الفاعل شخصاً وغداً على الإطلاق! إن مصيبتنا في هذا العصر هي في إمكانية أن يَعُدَّ امرؤ نفسه غير وغد، بل أن يكون، في بعض الأحيان بالفعل تقريباً غير وغد، ويرتكب في الوقت نفسه رذيلة واضحة لا مراء فيها".

ويلاحظ دوستويفسكي أنهم أصبحوا يعيشون في عصر تبرز فيه بكل حدة وجدية مشكلات الباطل الشريف أو الكذب الصادق، أي الإحلال غير الواعي لقيم مزعومة محل القيم الحقيقية، واتخاذ موقف مبتسر ومرتجل على نحو غير مدرَك من مختلف مسائل الحياة. ونتيجة لذلك يفقد الناس القدرة على ملاحظة "أن المَثل الأعلى للرائع والسامي قد غشّاه الظلام، وأن مفهوم الخير والشر يتعرض للتشويه والتحريف، وأن الوضع الطبيعي السوي يُستعاض عنه، باستمرار، بوضع اصطلاحي شرطي، وأن البساطة والعفوية تُبيدان منسحقتين تحت وطأة الزيف الذي لا ينفك يستفحل!" وهكذا فإن أفضل الناس اصطلاحياً، إذ ينظرون بسذاجة إلى صفتهم الاصطلاحية على أنها صفة مطلقة غير اصطلاحية، وأنها تتطابق مع الدور الذي يؤدونه في المجتمع، إنما يضفون على سلوكهم لا إرادياً مسحة التمثيل المخادع. وينشأ في نفوسهم نوع من "المسرح الداخلي" الذي يدعم عفوية الشكل الخارجي للدور الذي يؤدونه ويموّه العيوب، مما يقوي إلى حد كبير عدم التفاهم بين ممثلي الفئات والشرائح المختلفة في المجتمع، وكان الكاتب يرى أن الأثر السلبي لتمثيل دور الإنسان النبيل في الوقت الذي يمتزج فيه ألق المظهر الخارجي لسلوك أفراد المجتمع الراقي، والموظفين الحكوميين، والأدباء والفنانين مع "نقص" في تكوينهم النفسي وقد علّق فوق قلوبهم وعقولهم "قفل فولاذي" للحفاظ على "لباقة التصرف" إنما يكمن في أن تمثيل الدور المذكور يخلق "جمالَ قواعدَ" زائفاً بدلاً من "الجمال البشري" الحقيقي؛ وفضلاً عن أن هذا الجمال الزائف يموّه العيوب، فإنه يطمس بساطة النفس و"يحتّ" مناقبها الحقيقية على نحو غير ملحوظ؛ إذ إن "حرفية القواعد وشكلها" يعملان، حسب قانون خاص، على كبت "صدق المضمون" وإخفائه، على نحو غير ملحوظ، مما يمنع الإنسان من العمل على إصلاح نفسه ويرسخ فيه ما يشوبه من "نقص".

وكان الكاتب غالباً ما يرى حتى في الموهبة إمكانية حتمية لوجود فائض من "الاستجابة" للآخرين ومن "التمثيل" في التعامل معهم مما يؤدي لا إرادياً إلى تخدير الضمير، والانحراف عن الحقيقة، والابتعاد عن محبة البشر. فالشغف

بالكلمة المبهرة أو بالأسلوب الرفيع، على سبيل المثال، يجعل التفكير يدنو شيئاً فشيئاً من الضحالة، ويجعل النفس تدنو من الخشونة لدى بعض الأدباء أو المحامين من ذوي النفوس السامية. فبدلاً من القلب يبدأ يخفق في صدر الواحد من هؤلاء "قطعة من شيء ما رسمي روتيني، وتراه يستأجر إلى أمد لا ينتهي ومن أجل جميع الحالات الطارئة المستعجلة القادمة مخزوناً احتياطياً من العبارات والكلمات والعواطف السطحية والأفكار الضحلة والإيماءات والنظرات الاصطلاحية، وكلها بالطبع، وفق آخر مقتضيات الموضة الليبرالية، ومن ثم تراه ينغمس لمدة طويلة، بل طوال الحياة في الطمأنينة والغبطة".

كما كان دوستويفسكي يرى عدم تمييز الحقيقة القائم على الكذب الصادق في التفاؤل الجامح لدى التقدميين المعاصرين الذين يعلقون الآمال في السير نحو الأخوة الإنسانية الشاملة على النجاحات التي تُحرز في مجال الثقافة والحضارة. ولكن إذا نظرنا إلى الأمر من غير أفكار مسبقة سنجد أن البشر لم يَجنْوا من الحضارة سوى أفكار مبتسرة وتطور حَلاّقي(5).. وكلبية الفكرة(6) بسبب الابتسار والأشكال الضحلة التافهة. ولم يتثقفوا إلاّ في مجال معتقدات خرافية جديدة، وعادات جديدة، وأزياء جديدة.

أضف إلى ذلك أن الحضارة البرجوازية التي اشتد عودها ولّدت عمليات لم تحفز على اكتساب ثقافة روحية عميقة من شأنها أن تغير بنية العالم الروحي بكاملها لدى الإنسان، وكذلك دوافع سلوكه الأنانية. "فالحرب تحدث كل 25 سنة ولا يوقفها التطور ولا أي شيء آخر.. أي أن التقدم والإنسانية شيء، والقوانين التي يتحدثون عنها شيء آخر".

ووفقاً لهذه القوانين غير الواضحة فإن التقدم و"الإنسانية" اللذين لا يمتلكان أساساً روحياً كافياً، ومضموناً أخلاقياً واضحاً، معرضان لخطر التحول والانقلاب إلى تقهقر وهمجية. فبلوغ هدف نبيل كهدف المساواة بين الناس بلوغاً ظاهرياً لا يسمو بهم داخلياً. إذ "ما هي المساواة في العالم المتعلم الحالي؟ إنها مراقبة بعضنا بعضاً بغيرة، إنها الصلف والحسد..." ولا يمكن لأي

معاهدات أن تحول دون اندلاع الحروب ما دامت هذه هي حالة النفوس البشرية، التي تولّد المنافسةُ المرئيةُ وغير المرئية بينها مصالحَ ماديةً جديدة وجديدة، وتتطلب تبعاً لذلك تنوعَ مختلف أشكال الاستيلاء والاحتلال تنوعاً متزايداً. وفي النتيجة إذا كان وقت السلم الذي تجري فيه الثورات الصناعية وسواها من الثورات غير الدموية لا يساعد على تغيير أسس التمركز الأناني في النشاط الإنساني، بل بالعكس يخلق وسطاً مغذياً لها، فإن هذا في الوقت نفسه يستدعي الحاجة إلى الحرب "ويخرجها من داخله كعاقبة بائسة". لذا كان دوستويفسكي يرى من الضروري تقويم الاتجاهات المستقبلية لـ"مسار الأمور" تقويماً متبصراً ومسبقاً، إذا جاز التعبير، وسؤال الذات باستمرار "أين يكمن الجيد وما هو الأحسن... إن الأسئلة في زمننا: هل الجيد جيد"؟

وكانت أمثال هذه الأسئلة تبرز أمامه أيضاً عندما كان يحلل النظريات الراديكالية في الاشتراكية الطوباوية، وهي نظريات قائمة على مبادئ نفعية وعقلانوية. فقد كان يرى أن المشروعات السوسيولوجية ــ الفجّة للبناء الاجتماعي "المعقول"، القائمةَ على المنفعة الاقتصادية المتساوية حجماً، لا تراعي العمق المتناقض للحرية الإنسانية التي تتجه حركاتها غير الراشدة، منذ الأزل، نحو توسيع وإعلاء الحقوق الذاتية، ونحو التملك والتصرف حسب الهوى. وهو يرى أن أي حل "علمي" للمسائل الاجتماعية لا يراعي العمق الاجتماعي بوجوهه المتعددة وأهوائه الخفية هو حل يهدد بحدوث إخفاقات كارثية.

وكان دوستويفسكي يشير محذّراً إلى أن السعي لتحقيق الانسجام العالمي الشامل "من الخارج" بمساعدة نظريات محدودة لم تستوف القدر الكافي من التروي، ومع إغفال عدم الاكتمال الداخلي الذي يلازم الإنسان منذ الأزل، إنما يؤدي إلى فشل هذه النظريات على الصعيد العملي، وهذا ما ستصطدم به الأجيال القادمة. وكان هذا الاحتمال يبدو له حتمياً لسبب آخر أيضاً هو أن الباحثين عن نظام اجتماعي عادل كان ينزلق من حقل رؤيتهم عدد كامل من خصائص الوجود البشري فوق العقلية التي تستعصي على الحساب المنطقي الصارم. إن تنبّه الكاتب على مثل هذه الخصائص سمح له بأن يحدد ظاهرة

هامة كان يسميها، تبعاً للسياق ولدرجة تدني مضمونها الأخلاقي: "خنوع الفكر" أو "جر الفكرة في الشارع".

فنبل الأفكار ونقاؤها لدى جميع أولئك الذين يبحثون عن المساواة والأخوة يمكن أن يتشوها، حسب ملاحظات الكاتب، لسبب واحد فقط يتمثل في مجرد تعجل هؤلاء الأشخاص في استخلاص الاستنتاجات والتعميمات، واعتمادهم الفرضيات على أنها بديهيات غير قابلة للدحض، وتجسيدهم الأفكار الإنسانية تجسيداً عشوائياً لا يسمح بإجراء أي تحليل، ويقترن بنفي اعتباطي شامل للتقاليد والقيم التاريخية والمثل العليا الشعبية التي تكونت خلال ألف سنة. وعندما "تصل" هذه الأفكار "إلى الشارع" يركب موجتها "المحتالون الذين يتاجرون بالليبرالية" أو مدبرو المكايد الذين ينوون السلب والنهب، ولكنهم يضفون على نياتهم "صورة العدل الأسمى". ويصل "صعاليك المذهب" في نهاية المطاف إلى الاعتقاد بأن "المال أفضل من المروءة" و"إذا لم يكن ثمة ما هو مقدس فمن الجائز ارتكاب أيّ دناءة".

كان دوستويفسكي ينظر في قانون تشوه الأفكار المتضمنة قيم المروءة مقترناً بقانون انعكاسها انعكاساً غامضاً خفياً، أي قانون الاصطدام اللاواعي في أعماق نفس الإنسان بين الشعور بعدم الإحاطة بمغازي هذه الأفكار إحاطة تامة، والإحساس بعدم إمكانية تطبيقها في الواقع بالنسبة لكل فرد محدد، من جهة، وبين مقتضيات العقلانية المطلقة من جهة أخرى. ويرى الكاتب أن الدور الذي تضطلع به المادة المُزبّلة بالنسبة للانسجام العام القادم يجبر الإنسان لا إرادياً على التفكير (بدرجات مختلفة من الوضوح والوعي) في "أن حياة البشرية في الحقيقة هي مجرد لحظة كحياته هو نفسه، وفي أنه في اليوم التالي للوصول إلى "الانسجام" (إذا آمنا بأن هذا الحلم ممكن التحقيق) ستتحول البشرية إلى صفر كشأنه هو، وذلك بحكم القوانين المتكلسة التي تتحكم بالطبيعة. وسيأتي هذا بعد صنوف المعاناة الشديدة التي ستتحملها لتحقيق هذا الحلم؛ هذه الفكرة تثير سخطه إلى أقصى حد، وبسبب حبه للإنسانية بالذات تثير شعوره

بالسخط والإهانة نيابة عن الإنسانية بأسرها، وبموجب قانون انعكاس الأفكار تقتل في نفسه حتى حبه للإنسانية".

وقد بيّن تحليل أمثال هذه القوانين متعدّد الجوانب لدوستويفسكي أنه لا النظريات الطوباوية، ولا الحضارة، ولا الديمقراطية ولا تكافؤ الفرص أمام الجميع في "أن يأكلوا ويشربوا ويتمتعوا" بقادرة على أن توسع من حيز الخير في نفس الإنسان وتدفعه إلى حب أخيه الإنسان. بل بالعكس، فالشر والأنانية يتكران بزي آخر في سيرورة التاريخ، ويتكيفان مع الظروف الجديدة، ويصبحان أكثر تمويهاً للذات، وأكثر تفنناً ومن ثم أكثر استقراراً، وأعظم خطراً وإرعاباً بالقوة*.

وأشار الكاتب في "يومياته" وهو يفكر في هذه المسائل، إلى أنه من "المفهوم والواضح إلى درجة العيان أن الشر يكمن في البشرية على عمق يزيد عما يفترضه المطَبِّبون ـ الاشتراكيون، وأنه لا نستطيع تجنب الشر في المجتمع أيّاً كانت بنية هذا المجتمع، وأن النفس البشرية ستظل هي نفسها، وأن الشذوذ والإثم ينبعان منها بالذات، وأخيراً أن قوانين الروح البشرية ما زالت مجهولة، وما زالت مُستَغلَقة على العلم، وغيرَ محددةٍ ومحفوفة بالأسرار إلى درجة تنفي حتى الآن إمكانية وجود مُطبِّبين نهائيين، أو حتى وجود قضاة نهائيين...".

لقد وجد دوستويفسكي، وهو يستقصي عالم الإنسان النفسي المعقد، أن حركات إرادته الحرة المتنوعة إلى حد كبير، على الرغم من اختلاف مضمونها، وتنوع مجالات فعاليتها، تتجه كلها عادة نحو حفظ الذات، ونحو السيطرة، واللذة؛ وأن الخواص الفطرية للطبيعة البشرية المتسمة بصفات التكبر ـ الأناني والنزعة نحو المتعة والعدوانية تقود بالقوة وبالفعل، إذا لم تُقمع "فطريتها" ولم تُخضع لأسمى مثل أعلى متأصل فعلاً في الوجود، إلى سعي أفراد، ذوي طبائع مختلفة، لتمجيد الذات، ولزرع التفرقة والعداوة فيما بينهم؛ ويحدث ذلك في مجال العلاقات المعيشية والوظيفية والغرامية بين الناس، وفي

---

* تستعمل كلمة "بالقوة" هنا بمعناها الفلسفي أي "ليس بالفعل" (احتمالياً ولا فعلياً). (م).

مجال المبادئ والأفكار العامة الشاملة لدى "مؤسسين ومشرّعين على صعيد البشرية" يبدون في الظاهر غير متشابهين.

وقد درس الكاتب بإمعان أموراً شديدة التنوع في الحياة المحيطة به تبدو للوهلة الأولى ضئيلة الشأن (مع أنها في الواقع خلاف ذلك)، وغالباً ما كان يجد فيها ما يبعث الشعور بالأسف في نفسه، وذلك لأنها كانت تعكس ميولاً أنانية منتشرة في كل مكان وتطلعات إلى السيطرة الهادفة إلى إخضاع الآخرين وإذلالهم. "وإنك لترى حشرة في غاية الصغر" تُلاحَظ في تصرفاتها بوضوح الفظاظة والنرفزة "والتَّفَرْعُن التافه" الناتج عن رغبة دفينة في الثأر من كائن ما بسبب شعورها بأنها مخلوق مستحقر ومهمل ولا يلفت انتباه أحد، "ويُصادَف أمثال هؤلاء في أوساط الموظفين المكلّفين بإعطاء المراجعين وثائق وبيانات، والذين يتسلمون من الناس نقوداً ليسلموهم تذاكر وما شابه ذلك". ويمكنك أن ترى مثل هذا المشهد في محطات السكة الحديدة، مثلاً حيث ينظر إليك حتى أصغر موظف هناك "نظرةَ من له سلطة لا حدود لها عليك وعلى مصيرك وعلى أسرتك وعلى شرفك، وذلك لا لشيء إلاّ لأن الظروف ساقتك إليه في محطة السكك الحديدية".

وهكذا يبين الكاتب بجلاء بهذا المثال البسيط كيف تتفكك العلاقات الإنسانية، وينقلب أي نظام رأساً على عقب عندما تتضخم "الأنا" إرادياً أو لا إرادياً مع ما تنطوي عليه من توقٍ إلى السلطة، حتى وإن كانت مجرد سلطة ضئيلة. لقد كان يرى بوضوح أن هذا التوق يشتد على نحو خاص في زمنِ "تزعزع الأركان العائلية" وزمن "الآباء الشكّاكين" اللامبالين بالقيم العليا وهو يولّد زمناً "تجري فيه إصلاحات وأحداث عظيمة، وهذا واقع لا جدال فيه"، ولكنه في الوقت نفسه زمن تكاثر الرسائل المغفلة الشاتمة". ومع أن الكثيرين لا يكتبون مثل هذه الرسائل إلاّ أنهم في أعماق نفوسهم شتّامون. وكان دوستويفسكي يرى أن افتقار الأهداف الاجتماعية لأساس وجودي (أنطولوجي) وأخلاقي يخلق، في حالة ضعف المثل العليا الأساسية، ظروفاً مواتية تحول دون

احترام الإنسان لنفسه في إطار وضعه الذاتي، وتعمل على تقوية الحسد لديه مما يولد في داخله "اهتماماً مشؤوماً" بأن يجد في كل مكان وزمان أكبر عدد ممكن من الأشخاص الأسوأ منه. ومن هنا ينشأ هذا السباق الذي يجري في كل مكان، وهذا التنافس المستمر بين طموحاتٍ لم تجد تلبية لها، وأناس يشعرون بأن عزة نفسهم لم تُصن، ومن هنا أيضاً ذاك التساؤل الداخلي الذي يعبر عن حيرة ساذجة: "لماذا "هُمْ" في كل مكان وليس أنا، لماذا لا يوجهون اهتمامهم إليّ أنا أيضاً"؟ إن أمثال هذه المطامح والمشاعر لا يندر أن تكون غير مدركة، ويمكن أن تسبب آلاماً كبيرة، بل يمكن في بعض الأحيان أن تدفع إلى ارتكاب أفعال شديدة القسوة، وجرائم لا تعليل لها، ولكنها في الأغلب الأعمّ تتحول إلى رغبة "في الإيذاء الدنيء لا أكثر، كالافتراء، مثلاً أو الاتهام الباطل، أو النميمة، أو توجيه رسالة شتم غُفْل".

ويؤكد دوستويفسكي أن الغرور والحسد اللذين يغذيان الوقاحة المستترة، والظلم الذي ينتظر ساعة ظهوره إلى العلم ينخران الشخصية نخراً ويبثّان التنافر في أبسط العلاقات المعيشية العادية. ويحدث الشيء نفسه، كما يتضح من تأملاته، على مستوى شخصية هذه الأمة أو تلك في مجالات العلاقات بين الدول. ولا يمكن هنا لتغلّب المصالح الأنانية التي تطمس المبادئ الأخلاقية أن يستمر أيضاً بدون عقاب: "... إن الفعل الشائن والرذيل يحمل موته في نفسه ويعدم نفسه بنفسه عاجلاً أم آجلاً. فالحرب، مثلاً، التي تنشب من أجل الاستيلاء على الثروات، وتلبية حاجة البورصة النهمة التي لا تشبع، مع أنها في أساسها تخرج من قانون تطور الشخصية القومية العام بالنسبة لجميع الشعوب، إلا أن ثمة حداً في هذا التطور لا يجوز تجاوزه، وكل استيلاء أو تطور يتجاوزه يعني أنه أصبح فائضاً وغداً يحمل في داخله المرض، ومن ثم الموت".

وكان دوستويفسكي يعتقد أن الحرية بصفتها قيمة عظمى لدى الإنسان، تغدو أكبر حجر عثرة إذا فُهمت على أنها "جموح الرغبات" المؤدية إلى الانقياد العبودي للشهوة والمال والمرجعيات الزائفة، وفي نهاية المطاف إلى تدمير الذات. أما الحرية الحقيقية فإنها تتجلى في "تغلب المرء على ذاته وإرادته بحيث يبلغ في

النهاية حالة أخلاقية تتيح له أن يكون دائماً وفي أيّ لحظة سيد نفسه حقاً". ولذا فإن تأمين حياة كريمة سواء على مستوى فرد بعينه أو شعوب بكاملها يتطلب بالضرورة، في رأي الكاتب، القدرة على حسن التصرف بالحرية المتاحة، وعلى تحويل قوة الحرية الزائفة النافية للحياة إلى قوة حرية حقيقية مثبِّتة للحياة، وجعلها قوة جاذبة متجهة نحو المركز، قوة غيرية، تعمل على الاتحاد مع الكل.

إن هذا التحول من العبودية إلى الحرية، ومن ميل النفس نحو النفعية الأنانية إلى ميلها نحو حب الخير لا يمكن جعله قابلاً للتحقيق إلا عن طريق المجاهدة النفسية العميقة أو الإدراك الواضح لإمكانيات ومفارقات طبيعة الإنسان وتاريخه. ويرى الكاتب أن تنقية جذور الرغبات لا تتحقق إلاّ عندما يستحوذ على نفس الإنسان استحواذاً تاماً مَثَلٌ أعلى مطلق معاكس للطبيعة الأنانية وقادر على أن يمحو منها كل "المُثُل" والأوثان الأخرى.

ومن المعروف أن المثل الرائع المطلق الذي يخلق الشعور بجمال لا غالب له، والذي ينأى بالطبيعة البشرية عن الهوى الأناني كان يتمثل في نظر دوستويفسكي بشخصية المسيح التي تتجسد فيها، حسب اعتقاد الكاتب، سمات التطور الإنساني الكامل والأسمى.

فحب المسيح للبشر حباً مطلقاً يتجسد فيه التفاني، ويشكل القوة الرئيسة في المثل الأعلى، ويُعدّ المرادف الأقرب لتطور الشخصية الإنسانية الكامل والأسمى، والتعبير الأبلغ عن حريتها، هو في الوقت نفسه، حسب منطق دوستويفسكي، تَجلٍّ للتضييق الأعظم على الذات، وللتضحية بها، وللانتصار على الطبيعة "الآدمية". وكان الكاتب يؤكد باستمرار أن الخاصية الأساسية للحب الروحي الحقيقي تمثل في التضحية المنزهة عن الغرض، وفي بذل النفس كاملة في سبيل المحبوب. وإلا فإننا سنكون إزاء بدائل غير أصيلة تتخذ أشكالاً مموهة تخفي تحتها أنانية شهوانية.

لقد ظهر في زمن دوستويفسكي كثير من التفسيرات لمفهوم الروحانية، وكثيرٍ من "الأخلاقيات" المختلفة التي كانت تتكيف خفيةً أو علناً، على نحو

واعٍ أو غير واعٍ، مع العناصر الفاسدة في الطبيعة البشرية، بدلاً من أن تسعى لاستئصالها.

وكان الكاتب يرى أن المناقبية الحقيقية تناقض تعددية المفاهيم، وتنبثق من "الاعتراف بالجمال الأسمى الذي يشكل مثلاً أعلى للجميع" وكان لا يفتأ يكرر من دون كلل في مقالاته: إن الأسمى وحده، الأسمى من كل سام، الوعي الأسمى، والتطور الأسمى، وأهداف الحياة الأسمى التي تنبثق من "المثل الأعلى الأزلي" هي التي تنتزع الإنسان من براثن ميول طبيعته المولِّدة لمشاعر حب الذات وتقوده "في درب الحياة" نحو الحب الأخوي الحقيقي. إن إعادة هيكلة البنية العميقة للعقلية الأنانية لا يمكن تحقيقها بالتعليم ولا بالثقافة الظاهرية ولا بلمعة الوسط الراقي ولا بالإنجازات العلمية والتقنية، بل فقط بـ"إثارة الاهتمامات الأسمى". "أجل، إن قوة الفكرة الأخلاقية العظيمة وقدرتها على توحيد الناس في اتحاد شديد المتانة إنما تتأتيان من أنها لا تقاس بالمنفعة الفورية بل من أنها تُوجِّه مستقبلهم نحو الأهداف الأزلية، نحو الغبطة المطلقة".

كان دوستويفسكي يعتقد أن التطور السوي، والتفكير المنسجم، وقدرة الفرد والدولة والبشرية بأسرها على الحياة تستحيل بغير "فكرة أخلاقية عظيمة"، وذلك لأن الإنسان لا يستطيع إلا بوساطتها أن يحقق "هدفه الرشيد بكامله على الأرض" وأن يعي "الوجه الإنساني" في ذاته. إن وجود الإنسان، إذا خلا من الكمال والسمو المعنوي يصبح غير طبيعي وسخيفاً، وتغدو صلات الإنسان بمختلف تجليات الحياة واهية، وتتحول حياته نفسها إلى مجموعة من التشوهات والكوارث. ولذا كان زمنه يقلقه، إذ ينتشر فيه بسرعة متزايدة وفي كل مكان موقف لا مبالٍ، بل حتى عدمي، من الأفكار السامية للوجود الإنساني بصفتها "هراء" ومجرد "أشعار تافهة".

وكان دوستويفسكي يرى أن فقدان المثل العليا العريقة، وضياع المغزى الأسمى والهدف الأسمى للحياة واختفاء "النماذج الأسمى" من بين ظهرانينا هي بالذات السبب الخفيّ الأول في تفشي الأجواء العدمية، وكأن "شيئاً ما ينتشر في

الجو مشبعاً بالمادية والريبية؛ لقد بدأت عبادة الكسب المجاني واللذة من غير عناء؛ أصبح الخداع أياً كان وكل الأعمال الشريرة تمارس بأعصاب باردة؛ يرتكبان بدم بارد؛ إنهم يقتلون المرء من أجل روبل واحد ينتزعونه من جيبه. أعرف أن ثمة دنايا كثيرة كانت ترتكب في الماضي، ولكن لا جدال في أن عددها الآن قد تضاعف عشرات المرّات. والأهم أن هذه الفكرة، أو فلنقل هذه التعاليم، أو هذه العقيدة تنتشر الآن".

ويتساءل دوستويفسكي وهو ينعم النظر في هذه التعاليم اللاواعية والعقائد التي لم تخضع للتمحيص: "لماذا نحن سيئون هكذا؟" ويجيب: "لعدم وجود أي شيء عظيم". وكان يرى أن جذور علل عصره الروحية المترابطة فيما بينها تكمن في غياب التصورات عن العظمة، وعن أن حياة الإنسان على الأرض ليست من قبيل المصادفة.

وكان يرى أن الشبيبة لا يمكن أن تقتصر طموحاتها على تأمين الطعام ونوال الرتب الوظيفية وإذعان المرؤوسين، فهي تصبو دائماً وفي كل مكان إلى مثل عليا إيجابية، وتبحث عما يمكن أن تؤمن به وتحترمه وتسعى إليه. ولكنها لا تكتسب في الأسرة والمدرسة وعند قادتها الفكريين سوى نظرة ريبية إلى أهداف الحياة السامية، التي تحل محلها المصالح العملية والمهام المعاصرة ذات المضمون الأخلاقي الضئيل. أما ما يُعلَن في أثناء ذلك من دعوات مجردة إلى تحقيق العدالة والأخوة، فإنها بقدر ما تجذب الشباب في البداية تخيب أملهم بشدة فيما بعد، عندما تُبيّن التجربة خطأ الافتراض "أن الأعمال الخيرة والأخلاق الحميدة والنزاهة هي أمور معطاة ومطلقة لا تتعلق بأي شيء ويمكن العثور عليها دائماً في الجيب عند اللزوم من غير أي جهود أو شكوك أو التباسات". وتؤدي خيبة الأمل هذه إلى إضعاف شعور الجيل الشاب بواجباته والتزاماته إزاء الآباء والأمهات وإزاء المبادئ والقناعات، وفي نهاية المطاف إزاء المصالح العملية والمهام المعاصرة ذاتها. ويَفقِد الشبان والفتيات الحرية الحقيقية، أي يتضاءل لديهم "أكثر فأكثر الرادع الخارجي، والوازع الداخلي الكامن في

أنفسهم". وتدفع المعاناة من الكآبة اللاواعية، بسبب الحياة الخالية من الأهداف، أكثرَهم حساسية إلى الانتحار.

وكان دوستويفسكي يرى أن كتابات الصحفيين اللذين يمتدحون الشبيبة ويتملقونها بلا تبصر، ويتجاوبون مع مطالبها الآنية من أجل استرضائها، وتوسيع نطاق شعبيتهم في أوساطها، بدلاً من أن يدلّوها على أهداف الحياة السامية، هي كتابات مستهترة وغير نزيهة. وقد نتج عن ذلك "أن كثيرين من الشباب قد أحبوا فعلاً هذا المديح الفج، وصار التملق مطلباً لهم، وأصبحوا مستعدين لأن يدينوا بلا تمحيص كل من لا يسايرهم في جميع مواقفهم وخطواتهم..." وقد وضع هذا أمامهم عقبات نفسية إضافية تحول بينهم وبين إدراك "كذب وزيف كل الأمور تقريباً التي يعدونها نوراً وحقيقة"، وتحول بينهم وبين وعي الأسس العميقة لما يعانونه من اضطراب روحي.

كما كان دوستويفسكي يرد السبب الرئيس للتنافر في العلاقات بين الآباء والأبناء إلى الاستهانة بالأفكار السامية المتوارثة التي تجمع وتوحّد؛ إذ لم يكن يجد لدى الآباء أيُّ فكرة قوية وعميقة وعظيمة فعلاً يؤمنون بها إيماناً حقيقياً. "النمطيّون عندنا، سواء وسط الأغنياء أو الفقراء، يفضلون عدم التفكير في أي شيء والاستسلام ببساطة وبلا تفكير للخلاعة ما دامت ثمة قوة وليس ثمة ملل. أما الأشخاص الذين هم أفضل من هؤلاء النمطيين فإنهم "ينفردون" مشكلين زمراً، ويتظاهرون بأنهم يؤمنون بشيء ما، ويبدو أنهم بهذا يُعزّون أنفسهم بأنفسهم قسراً". بيد أن هذا الإيمان "الزُمري" المصطنع والموهوم يساعد على تشكيل "أُسَرٍ عرضية"، ليس للتربية فيها دعائم أخلاقية ـ روحية كافية.

ويشير الكاتب في هذا الصدد، على سبيل المثال إلى المثلبة الخطيرة التي تعتور النظام التربوي المعاصر، الذي يهتم أشد الاهتمام بتحصين الطفل منذ ولادته من مجابهة أيِّ صعوبة أو حرمان، ويسعى ليسهل عليه الحصول بكل الطرق على المعارف، ويسهل له حتى الألعاب الطفلية. ولكن أحياناً "لا يؤدي التسهيل على الإطلاق إلى التطوير، بل حتى بالعكس يؤدي إلى التبلد. إن فكرتين أو ثلاثاً وانطباعين أو ثلاثة تتسم بالعمق يكتسبها الطفل بجهده

الخاص (أو إذا شئتم عبر المعاناة) تجعله يتعمق في إدراك الحياة أكثر بكثير مما تفعله أكثر المدارس تسهيلاً، تلك المدارس التي يتخرج فيها، في الغالب الأعم، أشخاص لا من هؤلاء ولا من أولئك، لا خير ولا شر...".

في أجواء هذه اللامبالاة الفاترة التي تسود في المدرسة المسهلة ينمو على نحو غير ملحوظ تقديس "مَثل الوسطية السرمدي والغبي، والاعتداد بالذات المولّد للرضا عن كل ما تفعله، والتعقل المبتذل"، ولا يمكن تفادي سطوة هذا التقديس سوى بالتربية التي تغرس في القلب بذور "المسائل العظيمة".

ويعتقد دوستويفسكي أنه "لا يجوز إطلاق الجيل على درب الحياة من دون أن نغرس فيه بذور الإيجابي والرائع"، ولكن ما يحدث فعلاً هو العكس، وذلك بالذات لأنه "ليس ثمة شيء عام يجمع بين الآباء في عصرنا هذا. ليس ثمة ما يربط بينهم. ليس هناك فكرة عظيمة (لقد فقدت هذه الفكرة). ولا يوجد في قلوبهم إيمان عظيم بمثل هذه الفكرة؛ وليس من شيء سوى مثل هذا الإيمان العظيم بقادر على أن يولّد الرائع في ذكريات الأبناء".

وامتلاك "الإيمان العظيم"، كما يؤكد الكاتب، مرهون بالتغلب على الانقطاع بين الأجيال، وبالتواصل مع أفضل التقاليد التاريخية، ومقدسات الشعب الحقيقية التي تعرضت للاستهزاء والإهمال باحتقار "في سياق الأمور" في المجتمع البرجوازي. وقد أشار الكاتب إلى أن "الكثيرين لا يؤمنون بالمُثل العليا الشعبية ولا يعرفونها، حتى إنهم يقولون: الأحسن الاستغناء عنها بالمرة". إن بتر الذاكرة التاريخية الشعبية، التي تمتلك، شأنها شأن الوجدان والحب، خواص "التطويل" والإحياء والربط، قد أدّى، مع أسباب أخرى، إلى خلق "أفكار قاصرة" ومآس كبيرة.

وبعد أن يبين دوستويفسكي منطق رجالات نصف التعليم ونصف التنوير الذين خلَقوا من المعرفة الإيجابية قوة مُفرِّقة جديدة وتبعية فِنِّية للـ"تنوير المتغطرس" يكتب (متكلماً بلسانهم):

"... سنؤسس هذا التعليم (تعليم الشعب ـ ب.تاراسوف) ونبدؤه كما بدأنا، أي انطلاقاً من نفي الشعب لكل ماضيه، ومن التزامه بصب لعناته عليه. وما إن نعلّم أي فرد من الشعب القراءة والكتابة حتى نبدأ في الحال بإغرائه... بالذوق المرهف في طريقة المعيشة، وآداب السلوك، والملبس، والمشرب، والرقص، وباختصار نجعله يخجل من خُفّه الليفي السابق وكفاسه(7)، ويخجل من أغانيه القديمة، مع أن بعض هذه الأغاني رائع وموسيقي، ولكننا مع ذلك سنجعله يغني مونولوجات فودفيلية مقفاة... سيخجل هذا الشعب من ماضيه ويصب عليه لعناته. وكل من سيلعن ماضيه سيكون من جماعتنا: هذه هي معادلتنا! ونحن سنطبقها كلياً عندما سنعكف على رفع الشعب إلى مستوانا. أما إذا تبين لنا أن الشعب غير قابل للتعلم، فإننا سنستبعده".

ويخاطب الكاتب أصحاب مبادرة "التطور الحلاّقي" الذين يحاولون تعليم الشعب عبادة أوثان جديدة وتقديس "خرافات جديدة" تهدد بوقوع انقلابات وتكسّرات دراماتيكية جديدة، وكأنه في الوقت نفسه يخاطب نفسه وفئة الانتلجينسيا بكاملها: "ما هو الأخلاقي والسامي الذي سنقدمه للشعب" وبمَ نحن أسمى منه "أخلاقياً وجوهرياً"؟ ويكرر قائلاً: إن الحضارة لا يمكن أن تنشئ مجتمعاً أخوياً وتوطده. فهذا المجتمع "تنشئه المبادئ الأخلاقية، وفي مجال المبادئ الأخلاقية الشعب هو الأسمى". ويرى الكاتب أن الحياة الشعبية مليئة باللب الجوهري، والقوة، والعفوية، والفكر، "وأنتم، إذ تندفعون نحوها بثقافتكم الغبية، إنما تريدون تدميرها بالذات".

ولم يكن دوستويفسكي ينظر إلى الشعب إلى أنه كائن مثالي، بل كان يرى نقائصه بوضوح، ولم يكن يخفيها البتة، بل بالعكس كان يحرص على كشفها لإدراكها على نحو أفضل والتذكير بعواقبها المحتملة. وكان يحاذر دائماً، على سبيل المثال، من الرحابة المفرطة في الطبع الروسي، والقدرة على التعايش مع كثير من الظواهر القبيحة وتوسيع نطاق الضمير "إلى حدود لا نهائية مشؤومة تودي إلى... ماذا يمكننا أن نتوقع في رأيكم؟" ويجيب الكاتب: يمكننا أن نتوقع النفي التام الشامل الذي يصل بالمرء إلى التخلي عن "أقدس

مقدمات قلبه، وعن أكمل مثل أعلى لديه". وفي غمرة هذا النسيان لكل معيار في كل مجال يمكن لا لـ"مفيستوفيليس"(8) الروسي فقط، بل "لشخص في غاية الطيبة أن يصبح فجأة وعلى نحو ما عربيداً مقززاً ومجرماً؛ يكفي فقط أن يقع في نطاق هذه الزوبعة، هذه الدوامة المشؤومة بالنسبة إلينا، دوامة نفي الذات وتدمير الذات التشنجية الفورية التي تسم بعمق الطبع الشعبي الروسي في أكثر لحظات حياته حسماً".

ومع ذلك كان الكاتب يدعو إلى الحكم على القوة الأخلاقية لدى الشعب الروسي انطلاقاً من مستوى السمو الروحي الذي هو قادر على بلوغه. فعلى الرغم من المحن التاريخية القاسية ظلت الحياة الشعبية تحتفظ في صميم بزرتها بمُثُل الجمال الأسمى والصدق، وهي المُثُل التي "أنقذته في أوقات العذاب والألم، والتحمت مع روحه منذ القدم، وتوجتها إلى الأبد بالبساطة والنزاهة والإخلاص والعقل الرحب المفتوح، وكل ذلك مترابط بمنتهى الروعة والانسجام. وإذا كان هناك، مع ذلك، الكثير من القذارة فإن الإنسان الروسي نفسه هو أول من يشعر بالضيق من وجودها، ويؤمن بأن كل هذا مجرد عَرَض دخيل ومؤقت، ووسواس شيطاني، وأن الظلمة ستنقشع ولا بد من أن يأتي وقت يشع فيه النور الأبدي".

لقد كان دوستويفسكي يرى أن إيمان الشعب بالنور الأبدي هو بالذات الأساس الذي يجب أن يقوم عليه التنوير الحقيقي الذي يستحيل من غيره تحقيق "القضية العظمة: **المحبة**". ومغزى التنوير الحقيقي مُتضمَّن، حسب رأيه، في جذر هذا المفهوم بالذات، وهو "النور الروحي الذي يضيء النفس وينير القلب، ويوجه العقل، ويدله على درب الحياة". إن مثل هذا التنوير هو الذي يميز، في رأيه، الناس الأفضل الشرطيين من اللاشرطيين الذين يُعرفون لا بانتمائهم الاجتماعي - الفئوي ولا بعقولهم ولا بثقافتهم ولا بثروتهم إلخ... بل بوجود النور الروحاني في نفوسهم والطمأنينة في قلوبهم، والتطور والنفوذ الأخلاقي السامي لديهم. وكان يصنف في عداد هؤلاء الناسِ الأشخاصَ الصالحين البررة المنتشرين في روسيا منذ

القديم والذين تبرز لديهم بوضوح الحاجة قبل كل شيء، إلى العدالة والبحث عن الحقيقة ليس إلاّ".

وكان الكاتب يشير إلى أن المقدسات الشعبية وليس العلوم والامتيازات هي التي تدل على الناس الأفضل. "فالإنسان الأفضل في نظر الشعب هو ذاك الذي لم ينحن أمام الإغراء المادي... هو الذي يحب الحقيقة وينهض لنصرتها عند اللزوم تاركاً بيته وأسرته، ومضحياً بحياته".

وعندما نستعرض أدب المقالة لدى دوستويفسكي بنظرة عامة شاملة نتبين العلاقة المتبادلة بين الخواص التي تشكل "المادة النبيلة" وتدخل ضمن "جمالية الروح" لدى الناس الأفضل غير الشرطيين الذين تلقّوا تنويراً حقيقياً والقادرين على أن يكونوا أشقاء للآخرين. فالصلاح، وحب الحقيقة، والفكر العميق، والسمو، والنبل، والإنصاف، والنزاهة، والكرامة الشخصية الحقيقية، ونكران الذات، والإحساس بالواجب والمسؤولية، والثقة بالآخر، والانفتاح، والإخلاص، وبسالة النفس، والتواضع، والقدرة على الصفح، وإدراك العالم إدراكاً جوهرياً متكاملاً، والبهاء الداخلي والعفة ـ كل هذه الخصال الروحية ـ النفسية التي تدل على انتصار المرء داخلياً على أسس الأنانية المركزية التي يقوم عليها بناء الحياة الفاسد، هي التي تحدد الأشخاص الذين ينحني الناس أمامهم "طوعاً وبملء الحرية، إجلالاً لكمٍّ أخلاقهم الحقيقي"، ينحنون أمامهم "بصدق وإخلاص".

وقد أكد دوستويفسكي في إطار هذه العلاقة المتبادلة الدورَ الخاص للصفات "الطفولية" غير الملحوظة والصفات "الأنثوية" المحبة للسلام "بدءاً من الثقة بالآخر وحتى القدرة على الصفح) لأنها بحكم استتارها ذي الدلالة العميقة تجعل فعالية بقية الخواص تؤدي إلى تحقيق السمو والتوازن، وهي تتناقض تناقضاً تاماً مع خواص حب الذات التي تفضي إلى التدني والتنافر. وبالمقابل فإن إخماد أيٍّ نزعات عدوانية ـ استيلائية يشكل النواة الصلبة لدى "الأشخاص الإيجابيين"، وهي، في اعتقاد دوستويفسكي تحميهم من تأثير "الشطط والانحراف في ثقافتنا".

إن هؤلاء الأشخاص أقوياء مبدئياً بـ"ضعفهم" بالذات، أي بميلهم العضوي إلى الخير، وجرأتهم الرجولية على رفض انتشار الشر في العالم، أياً كانت الأشكال التي يتخذها، حتى لو اتخذ شكل خيرٍ وإبداع حياةٍ زائف. ومن هنا عدم بروزهم تاريخياً وبقاؤهم "في الظل". ويشير الكاتب إلى أن "الناس الأفضل" غير الشرطيين "يتعذر جزئياً في بعض الأحيان العثور عليهم، لكونهم حتى مثاليين، ويصعب أحياناً تحديدهم".

إن صفحات السجل التاريخي تمتلئ عادة بأسماء أبطال وقادة عسكريين ورجال تاريخيين، أو بعبارة أخرى أشخاص بارزين، قد انجرّوا حتماً، حسب منطق دوستويفسكي، إلى دائرة نفوذ الكبرياء المدمرة، مما جعلهم يشخْصون الشر بدرجات متفاوتة. وبالمقابل نجد أن أبسط المشاعر الأخلاقية الكريمة وأكثرها عمقاً في الوقت نفسه تتمظهر على نحو محدد للغاية، ونظيمي(3) تماماً، وبشكل لا تشوبه شائبة في أناس التاريخ "العاديين" وشخصياته الثانوية. ولولا "التاريخ الخافت" لهؤلاء الصالحين الذين يبطلون فاعلية "ضجيج" العملية الاجتماعية ـ التاريخية العاصفة و"سورتها" لما كان للشر حواجز توقفه. ويتضمن "التاريخ الخافت"، والصفات الروحية ـ الإرادية التي تؤكده، مقدمة لإبداع الحياة على نحو مختلف اختلافاً مبدئياً بحيث يُجتث منه تمجيد الذات الذي يدخل فيه حتى الآن دخولاً طبيعياً بأشكال جد مختلفة، وتمجيد الذات هذا يُخْمِدُ، بل بالعكس، يؤجج باستمرار الحسد والتوق إلى إحراز قصب السبق.

ولذا فقد كان الكاتب يدعو إلى عدم الاستحياء من "الأشكال الساذجة والبسيطة التي كان الشعب يرى فيها "الإنسان الأفضل" ويدعو إلى فهم الأهمية الكبيرة للـ"بقاء في الظل" وللـ"استكانة" في خلق الجو الروحي السامي في المجتمع". وترتبط هذه الأهمية بالفكرة الأثيرة لدى دوستويفسكي عن كون الفرد مذنباً تجاه الآخرين ليس من الناحية القانونية بل من الناحية الوجودية (الأنطولوجية)، ويقوم ذنبه على أساس الاعتراف بعدم كمال الإنسان الأزلي، ومشاركته في كل ما يجري في العالم. ويقاس ذنب كل فرد بمقدار خلو روحه

من النور ومن محبته النزيهة للبشر. ثم إن عواقب الظلام الروحي والأنانية المركزية اللذين يتباينان بالدرجة والمضمون من غير أن يُستأصلا لدى أي إنسان حتى النهاية تنتشر في الوسط المحيط عبر قنوات غير مرئية. ويعتقد دوستويفسكي أن خواطرنا وكلماتنا وتصرفاتنا الشريرة، مهما كانت صغيرة، تنطبع على نحو غير مرئي في نفوس المحيطين بنا، وتنتشر أبعد فأبعد في المكان والزمان دافعة هذا أو ذاك إلى الحسد أو الاستكبار، وإلى العبودية أو الاستبداد. وهكذا يتراكم ويتنامى في العالم المخزون الروحي السلبي الكامن الذي يغذي ما يجري في هذا العالم من أفعال شريرة.

لذا فإن الفهم المتبصر للمحدودية الذاتية نظرياً وعلمياً وتغيير الذات باتجاه بلوغ الكمال الحقيقي، أي زيادة النور والمحبة النزيهة للناس في نفس الإنسان يساعدان على تحقق التطابق بين الغايات والوسائل، ويحولان دون اختلاط الخير بالشر، ويقضيان بالتحرك نحو الانسجام العالمي "من الداخل". ويفسِّر هذا المسار الفكري تفسيراً إضافياً مغزى دعوة دوستويفسكي الشهيرة التي يوجهها إلى "الإنسان المتكبر" في خطابه عن بوشكين، مهيباً به إلى أن يستكين ويعمل على أرض وطنه: "إذا انتصرت على نفسك وذللتها لإرادتك، تغدو حراً إلى حد لم تتخيله قط، وتبدأ القيام بعمل عظيم وتجعل الآخرين أحراراً... الانسجام العالمي لن يكون... في أي مكان إذا كنت أنت أول من لا يستحقه لأنك حاقد ومتكبر...".

ويرى الكاتب أن الإنسان، إذ يبلغ الدرجة العليا من الحرية لخدمة قضية عظيمة يغير وعي الآخرين تغييراً جوهرياً نحو الأحسن بروعة شخصيته الجليلة، وذلك لأن أفضل ما يحث الناس على التحلي بالأخلاق الحميدة هو المثال الحي للتطابق بين القول والفعل. والعكس صحيح. وقد أشار دوستويفسكي في دفتر ملاحظاته إلى أن "الأدب (في زمننا) يجب أن يرفع عالياً راية الشرف. تصور ماذا كان سيحدث لو تبيَّن أن ليف تولستوي وغونتشاروف غير شريفين؟ أي إغواء وأي استهتار! وكم من الناس كانوا سيستسلمون للإغواء. سيقولون: "إذا كان هذان هكذا، إذن... وهلم جراً" وكذلك العلم أيضاً".

وكان الكاتب يدعو جميع الذين يتولّون، بحكم نوع عملهم، مسؤولية بذر ما هو "خيّر ورشيد وخالد" إلى أن يجسدوا هذه القيم بأنفسهم، قائلاً لهم: "قبل أن تعظوا الناس وتعلموهم: "كيف ينبغي أن يكونوا" أروهم المثل متجسداً فيكم. نفذوا أنتم نفسكم ما تأمرونهم به، تروهم يسيرون جميعاً خلفكم، طبقوا ما تأمرون به على أنفسكم قبل أن تجبروا الآخرين على تطبيقه ـ في هذا بالذات يكمن سر الخطوة الأولى".

وكان دوستويفسكي يرى أن إصلاح النفس لبلوغ الكمال الذاتي ليس "بداية كل شيء" فحسب بل هو تتمة كل شيء ومآله الأخير. فهو وحده، ولا شيء سواه، يتضمن كيان القومية وينشئه ويصونه، وذلك لأن المثل الأعلى للأبنية المدنية، إذ يتشكل تاريخياً، ينتج حصراً عن "سعي الأفراد لبلوغهم الكمال الذاتي الأخلاقي، ومنه بالذات يبدأ... هكذا كان الأمر منذ القدم وهكذا سيبقى للأبد". وعلى هذا فإن ازدهار المجتمع ازدهاراً حقيقياً في مختلف المجالات يرتبط ارتباطاً لا ينفصم بسلامة البنية الأخلاقية الداخلية لدى مواطنيه. ويؤكد دوستويفسكي في معرض الحديث عن التغيير الممكن في نشاط الجهاز الوظيفي وإصلاحه، على سبيل المثال، أن "معارضة البيروقراطية لا تصوّب نحو الهدف. إنهم يتوهون عن الخطوة الرئيسة... فالجوهر هو في تربية العاطفة الأخلاقية". أما تقليص الملاكات من غير مراعاة هذا الجوهر، فإنه يؤدي، بالرغم من كل شيء، إلى مفارقة تتجلى في أن هذه الملاكات تبدو كأنها تتضخم. والموظفون، إذ يتظاهرون بفعالية أخلاقية لا يمكن تحديدها بشكل من الأشكال، يحاولون أن يكتفوا بتغييرات تجميلية ظاهرية، من غير أن يبدلوا أي شيء من حيث الجوهر، قائلين لأنفسهم: "... من الأحسن أن نصلح أنفسنا بأنفسنا على نحو ما، وأن نتطهر، وأن ندخل شيئاً ما جديداً، شيئاً أكثر تقدمية، إذا جاز التعبير، بما يتفق مع روح العصر، ونصبح أكثر اتساماً بالفضيلة على نحو ما، أو شيء من هذا القبيل...".

وتكون النتيجة أن الشعب الذي تحرر من التبعية القنّية لم يصبح مستقلاً، ولا يجد من يدعمه روحياً، إذ إن الأجهزة في مجلس الإدارة المحلية والمشاعات

ومحاكم المحلّفين وبقية التشكيلات الديمقراطية في المجتمع "تتجذب نحو ما يشبه الرئاسة (الآمرة). وتُعيَّن هيئات تفتيش، وتُشكّل لجان تُفرز بدورها لجاناً فرعية".

ويلاحظ الكاتب أن إحصائيات المراقبين المدقّقين تفيد أن "لدى الشعب الآن، في هذه البرهة، ما يقارب عشرين رتبة رئاسية، قد عُينت خصيصاً من أجله لتشرف عليه من علٍ وتصونه وتتولى الوصاية عليه. ومع أن وضع الشخص المسكين أصلاً يجعل كل من هب ودب رئيساً له، فقد أضافوا له هذه الرتب العشرين الخاصة! إن حرية الحركة لديه قد غدت كحرية حركة ذبابة وقعت في صحن دبس. وهذا الأمر، أي حرية الحركة على هذه الشاكلة، ضار لا من وجهة النظر الأخلاقية فحسب، بل من وجهة النظر المالية أيضاً".

إن اغفال "الخطوة الرئيسة" يضعف، حسبما يرى دوستويفسكي، الإصلاحات الاقتصادية المختلفة التي تجهد أن تقوم "فجأة وعلى حين غرة تماماً، وبموجب تعليمات الرئاسة التي تكون في بعض الأحيان غير متوقعة قبل ذلك على الإطلاق" أن تقوم في الحال بتحسين الواقع الراهن، وزيادة موازنة الدولة، وتسديد الديون، والتغلب على العجز. ولكن هذه الإصلاحات لن تؤدي، بسبب هذا الاستعجال، سوى إلى إحراز بعض "التحسين المادي المؤقت"، وستعود إلى إنتاج ما هو قائم ولكن بشكل فيه بعض التجديد الطفيف لا غير. ولن تؤدي هذه التدابير "المواسية المُطَمْئِنَة ميكانيكياً" إلى قيام نظام "مدني فعلاً، مدني ـ أخلاقي"، بل ستبقي على الجو العام الملائم لأولئك الذين يتحفزون للانقضاض على أموال الدولة والممتلكات الاجتماعية، والذين يتحولون إلى حرفيين صغار بعضهم مُجاز، وبعضهم لا يهتم حتى بتغطية نفسه قانونياً". إن الفوضى المدنية ـ الأخلاقية التي يموهها ازدهار اقتصادي ظاهري مؤقت تفسد وعي مراقبي الوضع القائم وترسخ خلل البنية الاجتماعية؛ إذ "ينظر شخص ما بسيط فيما حوله ويستنتج فجأة أن مستثمري جهود الآخرين في الريف والمدينة هم الوحيدون الذين تتهيأ لهم أسباب العيش، كما لو أن كل شيء يُفعل من أجلهم، إذاً فلأصبح أنا مستثمراً ريفياً ـ ويصبح. وآخر أكثر استكانة يصبح ببساطة

سكيراً مدمناً لا لأن الفقر قهره، بل لأنه يشمئز من انتهاك حرمة الحق. وماذا بالإمكان فعله هنا؟ إنه قدر محتوم".

وكان دوستويفسكي يعتقد أن تجاوز هذا القَدَر يقتضي بالضرورة توجيه الانتباه "إلى عمقِ ما لم يَنظُر إليه، في الحقيقة، أحدٌ حتى الآن، لأنهم كانوا يبحثون عن العمق على السطح". ويجب أن ندير رؤوسنا ونظراتنا إلى الجهة المعاكسة تماماً للجهة التي ما زلنا ننظر إليها حتى الآن... كما ينبغي تغيير بعض مبادئنا تغييراً تاماً وانتشال الذباب من صحن الدبس وتحيره". وكان يرى أن علينا أن ننسى، ولو لبرهة قصيرة، حاجتنا الفورية مهما بدت ماسة، وأن، نركز جهودنا على "معافاة الجذور"، أو، بتعبير آخر على خلق الظروف اللازمة لصون التقاليد والمثل العليا الشعبية، وتطوير التنوير الحقيقي، وتكوين الناس الأفضل غير الشرطيين. وعندئذ يبرز أملٌ بحل جماعي للخلافات بين مختلف فئات المجتمع وبخلق "مزاج ديمقراطي عام ووفاق عام بين جميع الروس بدءاً من القمة الأعلى". وعندئذ يمكن للواقع القائم، بما يتضمنه من مهام لا تحتمل التأجيل ومن مشكلات مالية واقتصادية أن يتغير لا تغيراً تجميلياً فحسب، بل تغيراً جذرياً أيضاً، لأنه سيخضع هو نفسه لمبدأ جديد "ويدخل في مغزى هذا المبدأ وروحه، ويتحول حتماً نحو الأحسن" وعندئذ ستخرج الأخلاق أيضاً من نطاق إدارة الاقتصاد المدمِّرة، ويصبح الاقتصاد نفسه (ومن العلوم، والمهن، والتقنية) بحكم تأثير الأخلاق، أكثر عقلانية وإنسانية. لأن احتياجات الناس تصبح عقلانية وإنسانية.

ويعتقد دوستويفسكي أن ثمة مبدأ في عداد المبادئ الجديدة ينبغي استيعابه والتمسك به بثبات، وهو ينص على أنه لا يجوز تكييف التاريخ اصطناعياً وتحويله إلى فوديفيل (قاسٍ ومأساوي أحياناً)، وعلى أن أيَّ تجديدات، وحتى الرشيدة منها، لا تتحقق في لحظة واحدة، بل يتحدد نجاحها على أساس "الثقافة السابقة" والاغتناء بنتائج النشاط الروحي للعديد من الأجيال السابقة.

ويؤكد الكاتب أننا يجب ألا ننسى وأن نتذكر على الدوام أن النتيجة المثمرة الحقيقية لأي عمل لا تتوقف على الحساب المالي السليم، ولا على نشاط "الإنسان الجديد" الخرافي الذي لم يشاهده أحد في أي مكان، والذي تستعصي "أخلاقه الجديدة" على الاستيضاح المعقول، بل تتوقف على الاحتياطي الذهبي من المادة الإنسانية النبيلة التي تتكون باستمرار من التقاليد الروحية المتواصلة التي تضرب بجورها في أعماق الماضي العريق.

يقول دوستويفسكي بهذا الصدد: "بمقدوركم، على سبيل المثال، بناء مدارس بالمال، ولكنكم لن تستطيعوا صنع معلمين الآن. إن تكوين المعلم شأن دقيق: المعلم الوطني الشعبي يتكون عبر العصور، ويستمر بتوارث التقاليد والخبرة التي لا حصر لها. ولكن لنفترض أنكم صنعتم بالمال لا معلمين فحسب، بل حتى علماء في نهاية المطاف، ما الفائدة؟ فأنتم، على الرغم من كل ذلك، لن تصنعوا إنساناً. وما جدوى أن يكون المرء عالماً إذا كان لا يفقه جوهر القضية؟ إنه سيستوعب، على سبيل المثال، علم التربية، وسيدرّس هذا العلم على نحو ممتاز من فوق المنبر، ولكنه هو نفسه لن يكون مربياً.

الإنسان، الإنسان ـ هذا هو الأهم. الإنسان أغلى حتى من المال؛ ليس ثمة سوق تشتري منها الإنسان، وليس هناك مال يمكن أن تشتريه به، لأن الإنسان لا يُباع ولا يُشرى، بل هو يتكون عبر العصور كما قلنا. والعصور تحتاج إلى وقت، لنقل إلى خمسة وعشرين أو ثلاثين عاماً، وذلك حتى عندنا، حيث العصور فقدت قيمتها منذ أمد بعيد، ولم تعد تساوي شيئاً. إن إنسان الفكرة المستقلة والعلم المستقل، إنسان الفعالية الاقتصادية المستقلة، لا يتشكل إلاّ في سياق حياة مستقلة طويلة تعيشها الأمة معتمدة على نفسها وكثمرة للعمل الشاق المؤلم الذي تقوم به على مدى عصور؛ إنه باختصار يتشكل كحصيلة لمجمل حياة بلاده التاريخية".

ولم يكن دوستويفسكي يشك في أن المبادئ الأخلاقية هي أساس كل شيء، بما في ذلك سلامة الدولة، على الرغم من أن هذه السلامة تبدو للوهلة الأولى مرهونة بكسب المعارك وبالدهاء السياسي.

وكان الكاتب يعتقد أن تأمين حياة كريمة وطويلة الأمد للشعوب والدول يتطلب بالضرورة حفاظها على مثلها العليا بصفتها مقدسات، وذلك لأنه "ما إن يبدأ المثل الأعلى الروحي لقومية ما يتزعزع ويضعف بعد أزمنة وقرون (إذ للأمور هنا قانونها الخاص الذي لا نعرفه) حتى تبدأ هذه القومية تسقط وتسقط معها أنظمة البناء المدني وتَبْهَت كل المثل العليا المدنية التي كانت قد تكونت حتى تلك اللحظة في تلك القومية... وعلى هذا فإن المثل العليا المدنية ترتبط دوماً ارتباطاً مباشراً وعضوياً بالمثل العليا الأخلاقية، والأهم من ذلك أن الأولى تنبثق من دون شك من الثانية حصراً! فهي لا تظهر البتة من **تلقاء نفسها**، وذلك لأنها عندما تظهر لا يكون لها من هدف سوى تلبية الطموح الأخلاقي لدى القومية المعنية على النحو وبالقدر اللذين يظهر فيهما هذا الطموح لديها".

وعلى هذا فإن سياسة الشرف والشهامة التي تخضع "للطموح الأخلاقي" والتي لا يجوز أن نفرط بها لقاء أرباح عاجلة "ليست هي السياسة الأسمى فحسب، بل لعلها السياسة **الأنفع** للأمة العظيمة، وذلك بالضبط لأنها أمة عظيمة. إن سياسة البحث عن الفائدة العملية الآنية والاندفاع المستمر نحو المواقع الأكثر إرباحاً والأكثر إلحاحاً في ضرورتها الآنية تكشف عن صَغار الدولة وعجزها الداخلي ووضعها البائس. إن الذكاء الدبلوماسي، الذكاء الذي يتجه نحو النفع العملية **والضروري** آنياً كان يتبيّن نهأنه دائماً أنه أبخس قيمةً من الحق والشرف، وكان الحق والشرف يؤولان دائماً إلى النصر، وإذا هما لم يؤولا إليه فإنهما سيؤولان إليه يوماً ما لأن هذا ما كان يريده الناس منذ الأزل وما سيظلون يريدونه إلى الأبد".

إن "قدسية المنفعة الآنية" و"البصق على الشرف والضمير من أجل انتزاع خصلة من شعر الخنزير" بوسعهما، حسب منطق دوستويفسكي، إعطاء نتائج مادية معينة مؤقتاً. ولكنهما يولّدان أيضاً الحروب الاستيلائية، ويفسدان الأمم روحياً ويهلكانها في نهاية المطاف. وبالعكس نجد أن الإيمان بالمثل العليا الخالدة (لا الشرطية ـ النافعة) يضفي على السياسة مغزىً روحياً، ويدعم عظمة

الأمـة وصـحتها الأخلاقيـة. وتتسـم الحـروف في مثـل هـذه الحالـة، إذا كانـت اضطرارية، بطابع تحريري حصراً، ولا تهدف إلاّ "إلى غاية عظيمة وعادلة، تليق بأمة عظيمة".

وكـان دوستويفسـكي ينظـر في "يومياتـه" إلى دعـم روسـيا النزيـه لنضـال سلاف البلقان ضد النير العثماني بمنظار السياسة ذات الطابع الأخلاقي بالـذات. وكان يرى أن ربح الدولة الروسية الحقيقي يكمن في أن تتصرف دائماً بشرف، وأن تُقْدم حتى على تحمل خسارة واضحة حسابياً وعلـى التضحية، مـن أجل أن تتجنب انتهاك مبادئ العدالة.

وقـد بيّن التـاريخ لدوستويفسـكي أن روسـيا قويـة "بـالفكرة الـتي ائتمنـت عليها عبر قرون عدة"، و"بسلامة وحدة" شعبها و"عدم تجزُّئه روحياً" وقـدرة هـذا الشعب في سنيّ المحني العصيبة على إظهـار إرادة جبـارة لاجتراح مـآثر الشـهامة. وعندما يصل الشعب الروسـي "إلى الخط الأخير، أي عندما لا يبقـى أي مكـان يذهب إليه" يتجاوز الشقاقات المشؤومة والآلام المرهقة بفضـل "وحدتـه الروحيـة"، الـتي مـن دونهـا تبقـى السياسـة والعلـم والسـلاح والتقنيـة ضـعيفة وعـاجزة. وكـان الكـاتب يدعو إلى صون هذه الوحدة لا في أوقات الأزمات التاريخية فحسـب، بـل في الحياة اليومية كذلك، ويدعو إلى عدم التفريط "بالأفكـار العظيمة" وتفتيتها إلى تصورات من الدرجة الثالثة. وعندئـذ فقـط يسـتيقظ في قلـوب النـاس ويترسـخ الإيمـان برسـالة روسـيا السـامية، "الإيمـان بقدسـية مُثُلـهم العليـا، وبقـوة حـبهم وتوقعهم إلى خدمة الإنسانية ـ أجل إن مثل هذا الإيمان هو عربون الحياة الأسمـى للأمم...".

كمـا كـان دوستويفسـكي يجـد عـرابين لمثـل هـذه الحيـاة في قمـم إنجـازات الأدب الروسـي الـذي كـان قـد انحنـى في أعمـال "أفضـل ممثليـه، وقبـل فئـة الأنتلجينسيا كلهـا عنـدنا ــ لاحظـوا هـذا ــ قـد انحنـى أمـام الحقيقـة الشـعبية، واعـترف بالمثـل العليـا الشـعبية بصـفتها مُثُلاً رائعـة فعـلاً"، وهـذا مـا حـدد أهميتـه التاريخيـة الـتي تجلـت، قبـل كـل شـيء، حسـب رأيـه، في إبـداع بوشـكين؛ وقـد

تميز هذا الإبداع إلى جانب كمال الفني، بـ"الترجيع العالمي"(4)، والأصالة القومية الحقيقية، والعمق الفلسفي ـ النفسي. ويقوّم دوستويفسكي رواية ليف تولستوي "آنا كارينينا" على نحو مشابه قائلاً: "إذا كانت عندنا أعمال أدبية بمثل هذه القوة في الفكرة والتنفيذ فلِمَ لا يمكن أن يوجد عندنا **فيما بعد** عِلمُنا الخاص ولحلولنا الاقتصادية والاجتماعية! ولماذا تنكر علينا أوروبا استقلاليتنا وامتلاكنا كلمتنا الخاصة؟! هذا هو السؤال الذي يتولد من تلقاء ذاته. ولا يجوز هنا طرح تلك الفكرة المضحكة التي تفترض أن الطبيعة لم تمنحنا سوى القدرات الأدبية، وأن كل ما تبقى هو مسائل متروكة للتاريخ وللظروف وشروط الزمن".

وينبغي التأكيد، على العموم، أن الكاتب كان في مقالاته ينظر إلى مسائل الأدب، كما بقية المسائل، من الزاوية الأخلاقية وفي إطار ارتباطها ارتباطاً لا ينفصم بمشكلات الحياة الاجتماعية والملحة حياتياً. وكان الفن في نظره تكثيفاً من نوع خاص لجوهر النشاط الإنساني، وهو لا يقتصر على أن يعكس بؤرياً العمليات النموذجية في المجتمع، بل يتعدى ذلك إلى إضاءتها بنور روحي سام.

"الفن، أي الفن الحقيقي يتطور في زمن السلام الطويل لأنه، بالضبط، يتعارض تعارضاً صارخاً مع غروق الروح في نوم ثقيل معيب، وهو، بالعكس، يدعو دائماً بإبداعاته في هذه الفترات إلى المثل العليا، ويولّد الاحتجاج والغضب، ويثير قلق المجتمع، ولا يندر أن يدفع إلى المعاناة الناسَ التواقين إلى الاستيقاظ والخروج من الحفرة النتنة".

وربما بدأ من طرح المسألة على هذا النحو أن الصدارة تُخصّص للأدب "المُوجِّهِ" الذي يلتزم بفضح العيوب وتبيان سبل الخلاص منها. ولكن دوستويفسكي كان يعتقد أن الفنان لا ينبغي له أن "يعتصر من داخله بتشنجات مؤلمة موضوعاً يرضي الرأي العام الرسمي والليبرالي والاجتماعي"، بل من الضروري أن يفسح في المجال للصور التي تندفع من داخل نفسه تلقائياً كي تفيض وتتطور. إذ إن "أي عمل فني من دون اتجاه مسبق، ومُنفَّذ انطلاقاً من

الحاجة الفنية فقط، حتى وإن كان يتناول موضوعاً جانبياً خالياً من الإشارة إلى أي شيء "يفرضه اتجاه معين" سيكون أكثر نفعاً بكثير من أجل بلوغ الهدف الذي يتوخاه هو نفسه... فالعمل الفني الحقيقي، حتى وإن كان يتحدث عن عوالم أخرى، لا يمكن أن يخلو من اتجاه حقيقي وفكرة صادقة". إن أمثال هذه الأعمال التي تتميز بصدق عفوي وأخلاقية ليس فيها أدنى قسر، والتي يعطي كاتبها الحرية لمشاعره ولـ"فكرته (مثله الأعلى) ويقوي بهذا امتلاء واقعها الجمالي كان دوستويفسكي يسميها أدب الجَمال، ويعارض به أدب القضية وأدب النفي الشامل، اللذين تقيدهما مهمات وأهداف محددة مسبقاً ولا يتضمنان "مثلاً أعلى إيجابياً في خلفيتهما". "فأدب القضية" مليء بتلمُّسات غير واضحة ومشوشة وذلك لأن القضية نفسها لم تتضح بعد، وما زالت حلماً". أما الأدب المكرس خصوصاً للفضح والتعرية فإنه مجرد تماماً من الطابع البنّاء ومن شأنه أن يحرض على الكراهية والانتقام "وهو لازم لمن لا يعرف بم يتمسّك، وكيف يتصرف، ومن يصدّق... إن المثل الإيجابي يتعارض مع فساد مذهبهم (المقصود كتّاب الأعمال العدمية ـ ملاحظة بوريس تاراسوف) والنفي لا يُلْزِم بأي شيء".

ومع أن "أدب الجمال" لا يعكس "مباشرة" و"على نحو مُوَجه" أحداث الواقع الراهن وحقائقه فإنه ينشئ صوراً تتضمن في داخلها السمات الأكثر جوهرية للحياة الجارية. وهكذا نرى أن تاتيانا لارينا ويفغيني أونيغن عند بوشكين، وبيروغوف وخليستاكوف عند غوغول، وبوتوغين عند تورغينف، وفلاس عند نكراسوف، وليفين عند تولستوي يصبحون في مقالات دوستويفسكي رموزاً من نوعية خاصة تساعده على تحليل حالة المجتمع الروحية ونزعات السيرورة التاريخية ببصيرة أكثر نفاذاً. وكان الكاتب يثمّن عالياً أمثال هذه النماذج المعبّرة ويأسف لأن الأدب الضحل يفقد القدرة على إبداع أمثالها. ويقول بهذا الصدد: "ثمة الكثير مما في واقعنا المعاصر الراهن لم يتناوله أدبنا الفني بعد، لقد أغفل الكثير إغفالاً تاماً، وتأخر تأخراً مريعاً... وربما كان سبب انصرافه إلى الرواية التاريخية هو فقدانه مغزى ما يجري الآن".

وكان دوستويفسكي يعتقد أن من الضروري وجود موهبة تضاهي على الأقل، موهبة غوغول لاستكشاف شخصية كشخصية كاتب الرسائل المغْفلة المليئة بالشتائم، على سبيل المثال، وتكثيف سماتها في نموذج فني بكل ما تتصف به من إعجاب مفرط بالذات مقترن بعدم احترام ذاتي مستتر في آن، أو لتصوير نموذج الجاهلي المغرور وعديم الموهبة الذي يتصور نفسه شخصية عظيمة وعبقرية لا تفوقها عبقرية. "رُبَّ سيد تقدمي وواعظ يجلس أمامك ويشرع يتكلم كلاماً لا تعرف أوله من آخره، كلاماً متداخلاً ومكوراً في كبّة متشابكة. يتكلم ساعة ونصفاً، والمهم أنه يتحدث بكثير من الطلاوة والملاسة وكأنه طائر يغرد. تسأل نفسك، ما حقيقته: هل هو ذكي، أم أن ثمة شيئاً آخر؟ ولا تستطيع أن تقرر. يُخيل إليك أن كل كلمة مفهومة وواضحة، ولكنك بالإجمال لا تدرك شيئاً. هل البيض هو الذي سيعلّم الدجاجة في المستقبل، أم أن الدجاجة هي التي ستحتضن البيض كما في السابق ـ إنك لن تفهم شيئاً من كل هذا، وكل ما تراه أمامك هو أن الدجاجة البليغة تبيض سخافات بدلاً من البيض. وفي النهاية تحملق مذهولاً وتشعر بالخدر في رأسك. إنه نموذج جديد ظهر منذ مدة قصيرة ولم يتناوله الأدب بعد...".

إن التكثيف الفني التصويري للأسباب الاجتماعية ـ النفسية التي أدت إلى ظهور هؤلاء المتفيهقين، الذين يشوشون وعي جماهير واسعة من الناس، ويعكرون مسار الحياة، مهمٌ بحد ذاته، ويزداد أهمية لأنه في الوقت نفسه يغدو إحدى وسائل التغلب على تأثير هؤلاء، ووسائل الكشف عن القيم الحقيقية. وكان دوستويفسكي يسعى لأن يفرز في الأدب، كما في كل نوع من أنواع النشاط الأخرى ما هو رئيس ومهم لفهم طبيعة الإنسان، والتاريخ الذي يصنعه. ونراه يتقصى في أدبه الصحفي الفريد العلاقة الوثيقة النابضة بين قوانين الروح الإنسانية وقوانين الجسم الاجتماعي الحي، مما كان يسمح له باستباق منطق تطور الحياة الموضوعي المستقل عن التعسف الفردي، وعن التصورات الذاتية لدى مختلف أصناف الوضعيين، ويسمح له بأن يتنبأ قبل عقود كثيرة بالنتائج

النهائية لسيرورات اجتماعية معينة، وبأن يحذّر من مآزق التاريخ العالمي الآتي: "من الواضح أن ثمة حداً لنشاط المجتمع؛ ثمة سياج يصطدم المجتمع به ويتوقف عنده. وهذا السياج هو حالة المجتمع الأخلاقية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً ببنيته الاجتماعية...".

ولذلك كان دوستويفسكي يقيس نيات الناس، وحقيقةَ منجزاتهم وكلَّ أنواع نشاطهم الموجَّه نحو التغلب على عدم الكمال الحياتي، بالوعي الأخلاقي الأسمى لدى الإنسان، وبنوعية مقدساته وحيوية ضميره وقدرته على أن يتآخى بإخلاص مع الآخرين، ويضحي لا بما يزيد عن حاجته فحسب، بل بخبزه، كفافه اليومي، بيد أن مثل هذا التغلب لا يمكن أن يصيب أي قدر من النجاح، حسب قناعته؛ إلا إذا تعرّت كل تجليات الشر، ولا سيما المموهة بلبوس الفضيلة، تعرياً سافراً في نفس الإنسان ولم تبق كامنة في أعماقه تحت طبقة من مظاهر الاحتشام واللياقة.

إن الإنسان لا يستطيع، من غير استجلائه بوضوح معالم بوادر الشر في نواة عالمه الداخلي، أن يوجه اهتمامه وقواه نحو استئصال هذه البوادر، وأن يحول دون نموها العضوي وانتشارها، ولا يستطيع أيضاً تلمّس وهدم الجسور بين الخواص الأنانية في "طبيعته" والأفكار الباطلة، ولا يستطيع تجنب الانتقاص من قيمة مفاهيم سامية: كالمثل الأعلى والحرية والإخاء.

ويرى دوستويفسكي أن اختيار طريق البشرية بأسرها لا ينفصل عن تقرير الفرد لمصيره؛ وذلك لأن الخط الفاصل بين الخير والشر لا يمر "وراء البحر في مكان ما" أو "عبر الأشياء" أو "خارج الإنسان"، بل يمر عبر القلوب البشرية كافة، عبر كل قلب بشري. وها هو الكاتب الروسي العظيم يدعو القارئ في مقالاته الصحفية إلى تعمق نظرته إلى داخل نفسه، وإلى النظر بلا تحيز في أفعاله كي يحدد الهدف الذي سيبذل قواه لبلوغه: فهل ستُهدر هذه القوى على "تقزيم الذات" وتحويل الإنسان إلى "صورة العبد البهيمية"، أم ستُنفق على "تعظيم الذات" وتمكين "الصورة الإنسانية" في الإنسان.

إن أي امرئ يقتلع الطفيليات من نفسه، ويظهر قوة الحب "المكنونة عميقاً" في داخله و"الموجودة في نفس كل منا" يساعد بهذا على قهر العنصر "الحيواني السابق" وتنشئة "أناس جدد حقاً" وعلى طرد الشر الكوني من الكون، والمساهمة في تقرير مصاير البشرية المستقبلية.

ولم يكن دوستويفسكي يرى في هذا أي شيء خيالي. ولكنه كان يؤكد أننا يجب أن نتذكر جيداً "أن الإنسان وحده هو الذي يمكن أن يكون قوياً"، وأن في أفكاره وتصرفاته "عدداً لا يحصى من التفرعات الخفية علينا"، وأن "كل شيء كالمحيط، كل شيء يجري ويتلامس مع غيره، وغدا أنت لمست شيئاً في مكان ما تردَّدَ صداه في الطرف الآخر من العالم".

الهوامش:

(1) **الطابعية**: صفةُ مؤنثٍ مفردٍ وجمعٍ لغير العاقل، وكذلك هي مصدرٌ صناعي مقترح من كلمة "طابع". ونَصِفُ بها سمةً تخص ظاهرة معينة، وتميزها جوهرياً من الظاهرات الأخرى. والطابع: صفةُ مذكرٍ مقترحة منسوبة إلى كلمة "طابع" نَصِفُ بها "الجزء" الذي تتجلى فيه بوضوح خواص معينة تدل على جوهر "الكل"، وتميزه من "الكليّات" الأخرى. وللكلمة الروسية في المعجم عدة كلمات مقابلة في اللغات الأخرى، (في الإنكليزية مثلاً: Characteristic-Peculiar-distincive-typical مميِّز، خاص بـ، واسم، أنموذجي إلخ...). ولكن لكل من هذه المترادفات كلمة مقابلة باللغة الروسية تستخدم في سياقات مناسبة. (المترجم = م فيما يلي).

(2) **الوصفية التصويري** (Ócherk): إن المصطلح الروسي "أوتْشِرْك" له عدة معان تبعاً للسياق. ويقابله بالإنكليزية Essay, Sketch, study بمعانيها المختلفة. ويفسر المعجم الأدبي الروسي مصطلح "أوتشرك" بأنه صنف من الأدب السردي يتميز من القصة والأقصوصة بما هما كذلك، ويميل إلى التوسع في العنصر الوصفي التصويري، ويمكن أن يصنَّف في خانة الأدب وفي خانة الصحافة، تبعاً لطبيعته في الحالة المعنية. كما يتخذ أحياناً شكل ومضمون الدراسة الوصفية (وخصوصاً عندما يرد المصطلح بصيغة الجمع). والمقصود من المصطلح هنا: نص أدبي يتضمن وصفاً لوقائع وأحداث شهدها الكاتب بنفسه، وهو أشبه ما يكون بتحقيق أو ريبورتاج صحفي أدبي، يتضمن معالجة عامة لموضوع ما ويتسم أحياناً بطابع حكائي؛ أما "الأسخورة" (Felieton) فمصطلح مقترح لتسمية الزاوية الصحفية التي تتضمن خاطرة ناقدة، تتناول موضوعاً ملحقاً بأسلوب أدبي ساخر، وتتخذ أحياناً شكل الأقصوصة القصيرة (و"المقامة" بالعربية).(م).

(3) **نظائم**: جمع "نظيمة" وهي مصطلح مقترح لترجمة كلمة "zaconomeirnost" الروسية بدلاً من الكلمات المختلفة التي تستعمل

عادة في ترجمتها مثل: قانون وقنونة، وسنّة وناموس إلخ... و"النظيمة" فلسفياً هي علاقة جوهرية موضوعية بين الظواهر، تتكرر بانتظام معين؛ وهي على الصعيد الاجتماعي: علاقة موضوعية تربط بين ظواهر الحياة الاجتماعية أو مراحل العملية (السيرورة) التاريخية، وتكون هنا ملازمة للنشاط الإنساني الذي يجسدها في الواقع. ويسهّل استخدام مشتقات المصطلح المقترح ترجمةَ مشتقات المصطلح الروسي، فالنسبة إلى "نظيمة" "نظيمي" (قياساً على "طبيعي" نسبة إلى "طبيعة" و"بديهي" نسبة إلى "بديهة" إلخ...)، علماً بأن الكلمة الروسية منحوتة من كلمتين هما "قانون وانتظام أو إيقاع وتواتر منتظم". ويقترب معنى "النظيمي" ضمن سياقات معينة من معنى "الطبيعي" المتّفق مع طبيعة الأمور كما يقترب معنى "النظيمة" ضمن سياقات أخرى من معنى كلمة "السنّة" كما في قولنا "سنّة الحياة" أو هذه "سنّة الطبيعة". (م).

(4) "**الترجيع**": ترجمة للكلمة الروسية "Otzivchivost" كان قد اعتمدها د.سامي الدروبي في ترجمته (عن الفرنسية) للخطاب الذي ألقاه دوستويفسكي في حفل تكريم الشاعر الروسي العظيم الكسندر بوشكين ونَشَرَه في "يوميات كاتب" (آب "أغسطس" 1880). وقد أعدتُ ترجمة الخطاب عن الروسية، واحتفظت بمصطلح الدكتور الدروبي نظراً لأنه أصبح مألوفاً لدى القارئ العربي الذي قرأ أعمال دوستويفسكي الإبداعية بترجمة د.الدروبي. والكلمة الروسية تعني فيما تعنيه: الاستجابة، والتلبية، وسرعة التأثر، والتفاعل لتضمينها معنى القدرة على الاستجابة والتجاوب؛ والمقصود منها في دوستويفسكي، كما يوحي السياق، القدرة الفائقة على النفاذ عقلياً ونفسياً وعاطفياً إلى جوهر الكائن الحي الآخر، والتفاعل معه، واستيعابه، ثم تقمصه والتماهي معه، والظهور بمظهر المعبّر عن جوهره. (م).

(5) **الكلبية**: (cynism من اليونانية "kinismos") مذهب الفيلسوف اليوناني أنتيستينس Antisthens (نحو 450 ــ 360 ق.م)، الذي كان يجمع تلاميذه في مكان يسمى "الكلب السريع" على ربوة في أثينا، فأُطلق عليهم اسم الكلبيين (باللاتينية cynici من اليونانية Kynikoi) وقد طبق تعاليمه ديوجينس السينوبي الكلبي (Diogenes) (نحو 400 ـ 325ق.م)، الذي كان يحتقر العلم والثروة والجاه ويدعو إلى مجانبة الأهواء. والكلبيون جميعاً يدعون إلى احتقار القوانين الوضعية، والتقاليد والأعراف، والقيم السائدة في المجتمع، لاعتقادهم أن المثل الأعلى للإنسان هو أن يجعل سلوكه موافقاً للطبيعة لا للقوانين والأعراف المفروضة عليه من الخارج.

وقد أصبحت صفة "الكلبي" تطلق فيما بعد عن الشخص الذي يستخف بالمواضعات الاجتماعية، وقواعد الأخلاق ويسخر منها بمجون، ويستهتر بها بوقاحة، ويخالفها بلا حياء، ويعبّر عن آرائه بفجاجة؛ وبهذا المعنى بالذات يُستعمل مصطلح "الكلبية" في اليوميات. (م).

(6) **التطور الحلاّقي**: كلمة "الحلاّقي" في الروسية مفردة ألمانية مُرَوَّسَة، ويقصد الكاتب بهذه العبارة: التطور الشكلي المجلوب، الذي ينحصر ضمن مجالات هامشية ضئيلة الأهمية، لا تمس جوهر الواقع الروسي، وهي غريبة عنه. (م).

(7) **الكفاس**: شراب شعبي شروبي غير كحولي، يصنع من نقيع حبوب الجودار والملت، أو بعض الثمار، أو العسل. (م).

(8) **مفيستوفيليس (ميفيستوفل)**: الروح الشريرة في الفلكلور الأوربي، والشيطان في "فاوست" للشاعر الألماني العظيم "غوته"، وتعني هنا "الشخص المغوي الموسوِس". (الناشر = ن فيما يلي).

منـير الرفـاعي *

الحشرة التي غيّرت وجه الأدب العالمي!

"سأشرع في كتابة حكاية جديدة داعبت خيوطها روحي وأنا مستلق على السرير، غارقاً في كآبة تسيطر على أبعد نقطة في أعماقي".

نوافذ على الأدب والثقافة في العالم

كانت هذه أولى إرهاصات تأليف رواية "التحوّل" أو "المسخ"، أشهر مؤلفات الكاتب التشيكي فرانز كافكا، وأكثرها تأثيراً في الأدب العالمي الحديث، صدرت أول مرة عام 1915، وتعدّ إلى يومنا هذا واحدة من أفضل الأعمال الأدبية في القرن العشرين، وتدرّس في الجامعات الغربية بوصفها أنموذجاً لأعمال الخيال الشعري عبر العالم.



* مترجم من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب

يعمل غريغور سامسا بائعاً متجولاً بائساً يجوب المدن لعرض بضاعة الشركة، ويضطر لركوب القطار يومياً، كل هذا للمساهمة في إعالة أسرته الصغيرة بعد تقاعد الأب ومرض الأم وضرورة التكفل بمصاريف الأخت، يستيقظ ذات يوم ليجد نفسه وقد تحول إلى حشرة عملاقة! حشرة مطالبة بالتكيف مع واقعها المأساوي الجديد، والتغير التدريجي في تعامل الأسرة مع هذا الواقع، بين التعاطف والتقزز والرغبة العارمة في التخلص من هذا "المخلوق" بعد التكيف البطيء مع الحياة "من دونه"، لتنتهي هذه المعاناة بموت الحشرة (غريغور) وإقبال الأسرة على فصل جديد من حياتها لا مكان فيه لابنها "السابق"...

تنتمي رواية "التحول" إلى المذهب العبثي في الأدب، الذي نشأ بين أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، متأثرا بفكر الفلسفة الوجودية والعدمية والحركة السريالية في الأدب، ويمكن إدراج روايات شهيرة (كالغريب) و(الطاعون) لألبير كامو، و(في انتظار غودو) لصمويل بيكيت، و(العطر) لباتريك زوسكيند، و(ثلاثية نيويورك) لبول أوستر، ضمن هذا التصنيف، وتتشابه جميعها في روح الدعابة واللاعقلانية، ودراسة معنى الوجود الإنساني من منظور فلسفي كما لو أنه بلا هدف أو عبثي الوجود، مع مسحة غموض وتحرر من البناء التقليدي للرواية المعتمدة على وجود حبكة تتصاعد فيها الأحداث مع تطور العقدة قبل أن تصل إلى الحل، دون أدنى تفكير من الكاتب في منح عمله ما يمكن عدّه "بعداً أخلاقياً"...

جاءت حشرة "التحول" حدثاً مفصلياً يمكن عدّه ثورة أدبية أسست لما بعدها، كما أنها تمثل نقداً للحداثة التي ميزت أوروبا في تلك الفترة، وأيضا للقوانين المجحفة التي حرمت البشر من إنسانيتهم، وجعلتهم مجموعة من النسخ المكررة منعدمة الإحساس، مع بُعد عدميّ يتحول معه مصير كل راغب من التحرر من هذه القوانين إلى الفناء الذي جسدته النهاية المأساوية لغريغور، المغترب جسدياً وماديا وأسريا ونفسيا، في تجسيد عبقري لا يمكنه أن يصدر إلا عن عقل كابوسي كعقل فرانز كافكا.

صدرت ترجمة جديدة للرواية، من إعداد المترجم المغربي مبارك وساط، حملت عنوان "التحول" بدلاً من "المسخ"، وقد شرح المترجم في مقدمته سبب اختياره لهذا العنوان، بقوله إن الحديث عن مسخ يقتضي وجود ماسخ أو قوة خارقة أو سحرية في العمل، وهذا غير موجود في الرواية التي افتتحها كافكا بالعبارة التي بدأت بها التدوينة، هكذا فقط! فنحن لا نعلم كيف تحول غريغور إلى حشرة، كما أن الكاتب بدا غير مهتم بشرح أسباب ذلك، ليوجه أنظارنا بالفعل إلى ما بعد "التحول"، لا ما قبله.

يقول المترجم: "لم أقرأ الترجمة السابقة حتى أقارن، لكنني أجد هذه الترجمة جيدة جدا، ما يجعلني أنصح بها كل راغب في قراءة هذه (القصة الطويلة) أو (الرواية القصيرة) الرائعة، والمستحقة بجدارة لمكانها بين روائع القرن العشرين، شرط قراءتها بتمعن، قصد محاولة فك شفراتها ومعانيها، أو "ما ورائياتها" متشابكة الأبعاد، والمؤثرة إلى حد بعيد فيما يسمى بتيار ما بعد الحداثة في الأدب العالمي، والذي يمكن عدّ هاروكي موراكامي وبول أوستر وكبار مبدعي أميركا اللاتينية أشهر رواده حالياً.

كافكا والكافكوية والرواية العربية والبحث عن الخلاص

صدر حديثاً كتاب "كافكا والكافكوية والرواية العربية والبحث عن الخلاص"، للناقد والأكاديمي العراقي المتخصص في الرواية العربية والأدب المقارن، الدكتور نجم عبد الله كاظم.

جاء كتاب "كافكا والكافكوية والرواية العربية" في تمهيد وقسمين، فتناول التمهيد معرفة العرب للآداب الأجنبية وتأثر روائييهم وقاصّيهم بها، خصوصًا خلال النصف الثاني من القرن العشرين، كما تمثّل ذلك، بشكل خاص، في تيارات ومذاهب الفردية أو الفردانية والذاتية، مثل الوجودية والعبث واللامعقول والفانتازيا. وتناولت فصول القسم الأول فرانز كافكا وأدبه، والكافكوية بوصفها تيارًا، إذ يتمركز حول كافكا وأعماله، لكنه لا يقتصر عليه. أما القسم الثاني، فقد تناول من وجدهم المؤلف أهم وأبرز من نزعوا في رواياتهم نزوعًا كافكويًا، تأثروا بكافكا أم لم يتأثروا التأثر

المباشر به، من الروائيين العرب، ومنهم: السوري جورج سالم، والعراقي محيي الدين زنكنه، والمصري صنع الله إبراهيم، والفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا، والأردني إبراهيم نصر الله، والمصري يحيى الطاهر عبد الله.

أتبع المؤلف التمهيد والقسمين بخاتمة وملاحق وقائمة مصادر. فقدم للباحثين، في ملحق أول، قائمة بما يقارب المائة كاتب عربي يراهم تأثروا بالنزعات الفردية والذاتية. أما في الملحق الثاني، ولتداخلها ببعض، فقد عرف بأهم تلك النزعات، إضافة إلى العبث واللامعقول الذي اهتم به متن الكتاب، ومنها: الوجودية، والأدب الوجودي، والواقعية السحرية، والفانتازيا والعجائبية، والتعبيرية والرمزية وغيرها.

ويأتي الكتاب بعد ما يقارب الثلاثين كتابًا سبق للمؤلف إصدارها، منها "مقدمات وأبحاث تطبيقية حديثة في الأدب المقارن"، و"جماليات الرواية العربية"، و"أميركا والأميركي في الرواية العربية"، و"رواية الفتيان، خصائص الفن والموضوعات"، و"نحن والآخر في الرواية العربية"، و"الرواية في العراق وتأثير الرواية العربية"، و"هومسيك، الوطن في غبار المبدعين"، و"الآخر في الشعر العربي الحديث"، و"أيقونات الوهم، الناقد العربي وإشكاليات النقد الحديث".

صدر الكتاب عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، ويقع في 304 صفحات من القطع الكبير.

"حلم الحياة": مسرحية جديدة لـ لوركا

لوركا لا ينفد، ربما هو أحد الكُتّاب الذين برهنوا على أن الموت ليس نهاية الكاتب، وأن البحث في الصناديق المختبئة يؤدي في كثير من الأحيان للعثور على مخطوطات أو مشاريع غير مكتملة. ولوركا لم يغب منذ أكثر من ثمانين عامًا، مع أن الموت غيّبه صغيرًا. كأن الموت بصورة أخرى منحه حياة مضاعفة، وربما منحه قدرةُ الغزارةَ في الإنتاج المتنوع ما بين شعر ومسرح وفن تشكيلي حتى يموت مطمئنًا. إن قصر العمر لم يؤثر كثيرًا في إنتاجه. لوركا لا ينفد لأن أخباره لا تزال تتداول، كأنه لا يزال يقوم بأنشطة فنية. ما بين البحث عن قبره، ونقل رفاته، وعلاقته بسلفادور دالي، وإعادة طبع أعماله، وظهور من

يكتب سيرته، والعثور على كتابات له بل وإكمالها، لوركا موجود. ومؤخرًا كان موجودًا بمسرحية بدأها ومات قبل أن يتمها، ولأن الجزء المكتوب رسم تقريبًا مصير الأحداث والشخصيات، تمكّن الكاتب الإسباني ألبيرتو كونيخيرو من استكمال العمل، بل وصدر في كتاب بعنوان "حلم الحياة"، كتب مقدمته الناقد إميليو بيرال وتم إطلاقه منذ عدة أيام بحضور مسرحيين وساسة ومثقفين بجانب لاورا جارثيا لوركا، ابنة أخته، وينتظر أن تعرض المسرحية على أحد مسارح مدريد خلال الشهور القادمة.

بدأ كونيخيرو (خآين/ إسبانيا - 1978) العمل على المخطوط منذ سنوات، استجابة لـ "صوت يأتي من بعيد" ويطلب منه أن يكمله. يحكي أنه تخلى عن خوفه والخوف من الضجة التي قد تثار إن عمل على نص لكاتب بشهرة لوركا وأسطوريته، وقرر أن يكمل فصول المسرحية الناقصة. قبل ذلك نشر كونيخيرو العديد من الأعمال، أهمها "الحجر الأسود"، وبالانتهاء من عمل لوركا يكون قد انتهى، بحسب تصريحه لجريدة ألباييس، من "وسواس راوده منذ مراهقته".

تتكوّن مسرحية "حلم الحياة" من ثلاثة فصول، كعادة لوركا، لكن الشاعر الغرناطي لم يكن كتب إلا الفصل الأول فحسب، وصنّفها بأنها "كوميديا" "دراما اجتماعية"، من دون أن يعنونها، بحسب ما صرح به قبل اغتياله في آب 1936 أثناء الحرب الأهلية الإسبانية. بالانتهاء من هذا العمل، تكون ثلاثية مسرحية قد اكتملت: "الجمهور" و"هكذا مرت خمس سنوات" والآن "حلم الحياة".

يقول كونيخيرو إن "حلم الحياة" نص مكتوب في فضاء لا نهائي، إنه حوار بين ما كان وما لا يمكن أن يكون، ويؤكد أنه كتبه لاحتياجه إلى ذلك. وخلال عمله على النص، لم يتطلع إلى مضاهاة لوركا أو وضع نهاية للنص. ومع أن أحدًا لم يهاجم النص المكتوب حتى الآن، على الرغم من صدور الكتاب وعرض المسرحية، إلا أن كونيخيرو لا يزال يتوقع نقده. ربما هو قلق في النهاية لوضع نفسه في نص واحد مع لوركا.

فكـرة اسـتكمال عمـلٍ لكاتـب ودّع الحيـاة فجـأة متكـررة في اللغـة الإسبانية، مثلها مثل أن يحوّل كاتبٌ قصة كاتب آخر إلى رواية. في الحالة الأولى لم يتم روبيرتو بولانيو عمله الكبير "2666"، إذ مات قبل ما يتصور أنه النهاية، فاجتمع نقاد أدبه واستكملوا الخط لآخره. وفي الحالة الثانية عمل الروائي الإسباني أجوستين مايو على إحدى قصص بورخس، وصنع منها رواية، وكانت ذريعته أن بورخس نفسه كان من أنصار تدوير الكتابة، وبورخس بالفعل لعب اللعبة نفسها مع التراث العربي السردي والتاريخي. هذه التجارب ربما تبرهن على أن النصوص لا متناهية، وأن كل نص يمكن الخروج منه بنصوص أخرى. في حالة لوركا وكونيخيرو كان الهدف، كذلك، هو اللعب مع النص وليس استكماله كأنه واجبٌ أخلاقي فحسب، إنه محض استجابة لنداء نص، ذلك ما دفع المؤلف لعدم تقليد لوركا، بل الاستسلام لمغنطة النص، أو كما يقول هو "شعرت في كل لحظة بمرافقة لوركا. المغنطة كانت قادمة من مكان بعيد، من قراءة مستمرة لنصوصه وأشعاره، هكذا اختلطت بروحه. الكاتب هو مجموع قراءاته السابقة التي كوّنت صوته ذاته".

كونيخيرو تحرر من الخوف، فبدت "حلم الحياة" لعبة مسرحية، يقول: "اللعب شيء مقدس يجب أن ندافع عنه في إمبراطورية الأدب بوصفه ضرورياً ومنتجًا ومفيدًا"، وفي هذا اللعب تكمن متعة الكاتب، وفي هذه المسرحية تتصارع الحقيقة والحب لتُفتح الأبواب على أشواق ثورية من أجل عالم أكثر عدلاً، بينما تفتح أيضًا على عالم أكثر محافظة وعدوانية.

ما حاول كونيخيرو أن يفعله ألا يبتعد عن المسرح المعاصر، وفي الوقت نفسه الحفاظ على وجود لوركا، ما عبّر عنه بأنها ليست عملية رسم فوق رسم، بل حوار معه.

وخلال هذه الأيام يعمل فريق مسرحي على بروفات العمل، بذلك سيعود لوركا إلى المسرح بمسرحية جديدة، رغم أن مسرحياته الشهيرة ما تزال تمثل أيضاً في مسارح إسبانيا.

العثور على "كشكول" ساراماغو الأخير

في مفاجأة سارة لمحبي الكاتب البرتغالي (جوزيه ساراماغو)، الفائز بجائزة نوبل في الأدب عام 98، أعلنت (بيلار دل ريو)، أرملة الكاتب ومترجمته ومديرة المؤسسة التي تحمل اسمه، العثور على **كشكول** غير منشور له يضم مذكراته عام 98، أي عام فوزه بنوبل في الأدب.

في عام 1998 نشبت في لنثاروتي، الجزيرة الإسبانية التي عاش فيها ساراماغو منذ بداية التسعينيات بعد تمرده على البرتغال واختياره المنفى الاختياري منها، عاصفة ليلية اجتزّت شجرتي زيتون كان هو ذاته من زرعهما في بيته الأبيض. وانتهى العام وهو في مول "الكورتي إنجليس" بمدريد، حيث راح يشتري زوجي جوارب ليحضر به حفلة تسلم الجائزة الكبرى. والعثور على كشكول لنثاروتي السادس، بنصوصه التي تضم أنشطته الثقافية والاجتماعية، ستسمح لمحبي الكاتب البرتغالي إعادة تركيب حياته خلال العام الذي فاز فيه بجائزة نوبل، أي منذ عشرين عامًا.

وبحسب جريدة ألبابيس الإسبانية، كانت أرملة ساراماغو ومترجمته من البرتغالية للإسبانية، بيلار دل ريو، تقلّب في كمبيوترات الكاتب المحفوظة في بيته بـ لنثاروتي خلال ربيع هذا العام 2018، حيث كانت تبحث عن محاضرات لتنشرها أثناء الاحتفال هذا العام بمرور عشرين عامًا على فوزه بنوبل، وأثناء ذلك اكتشفت الكشكول السادس.

تحكي بيلار "كنت أبحث في كل الكمبيوترات ليلاً، وكنت منهكة جدًا، وفي لحظة ضغطت على ملف بعنوان "كشاكيل" لم أكن قد فتحته منذ عشرين عامًا، كما لم أفتح ملف "كل الأسماء"، لأن هذه ملفات كتب منتهية ومنشورة، فما الفائدة من الدخول لها وتأجيج الذاكرة والذكريات. لكني بهدف استكمال البحث، ضغطت على ملف "كشاكيل" وهناك وجدت كل الكشاكيل المنشورة من 1 إلى 5، وتحتها الكشكول رقم 6. لم أستطع أن أصدق، فتحته وكان الملف حافلاً بالنصوص. وفي ساعات الليل هذه، بدا لي أنه سحر".

الكشكول السادس سيُطرح في السوق عالميًا في الثامن من تشرين الأول في مناسبة المؤتمر الدولي الأول حول الكاتب، والذي سيقام في كويمبرا. وفي ذلك اليوم نفسه ستطرح دار النشر الإسبانية "ألفاجوارا" والبرتغالية "بورتو" هذا العمل تحت عنوان "كشكول لنثاروتي".

لقد أشار ساراماغو في الكشكول الخامس إلى بدئه في الكشكول السادس، وفي عام 2001 عاد وكرر أنه نسيه بسبب الزلزال الذي حدث مع فوزه بنوبل، إنها مصادفات الحياة وليست قوانين التسويق، كما تشير بيلار دل ريو. يكتمل "السحر" بأن يكون احتفال العام العشرين وظهور الكشكول متصادفًا مع حجب جائزة نوبل هذا العام.

يوميات ساراماغو تستعرض موضوعات كانت تشغله، لكن هناك كذلك تواريخ تشير إلى مواعيد مع زملاء أو التزامات ثقافية، وثمة أيام مشحونة بالقراء والسياسيين، وفيها تظهر شخصية الكاتب الحقيقية. تعلق بيلار بأنها "يوميات كاملة جدًا وحالية جدًا، بكل ما فيها من قلق حول المشكلات الحالية، مشكلات ما زالت موجودة حتى يومنا هذا، مثل مشكلة الهجرة أو الاتحاد الأوروبي".

تصف جريدة ألباييس هذا الكشكول الأخير بأنه الأكثر التصاقًا بـ ساراماغو، وفيه ينتقد صندوق النقد الدولي وأدوار الولايات المتحدة كما ينتقد رئيس الوزراء البرتغالي أنيبال كافاسكو، الذي كان سببًا في أن يكره البرتغال ويلجأ للحياة في جزيرة لنثاروتي.

في هذا العام الغريب يتذكر صاحب "البصيرة" هؤلاء الذين رفضوا وضع اسمه على مدرسة كما انتقد مواطنين برتغاليين صمتوا عندما احتل حلف شمال الأطلسي أراضي قومية.

استياء ساراماغو من صندوق النقد الدولي سببه تدخل الصندوق في كل كبيرة وصغيرة في المؤسسات البرتغالية، "وبعد أن استهلكت أوروبا قرونًا وقرونًا، استطاع الصندوق في عشرين عامًا أن يحول المواطنين إلى مجرد زبائن"، بحسب صاحب "العمى". وفي هذا الكشكول، عام 98، رأى ساراماغو أن "العولمة سواء كانت عالمية أو أوروبية فهي شمولية".

- **شيوعي بالجينات**

تشير اليوميات إلى حوار صحفي أجراه معه صحفي برازيلي، قال فيه ساراماغو "بالكيفية نفسها التي امتلك فيها هرمون يتسبب في نمو اللحية، لديّ هرمون آخر يجبرني، حتى لو تمردت أحيانًا وبحتمية بيولوجية، على أن أكون شيوعيًا". إجابة الكاتب البرتغالي تتسق مع الكاتب المولود عام 1922 في قرية أزينياغا وفي كنف عائلة من الفلاحين بلا أرض، وكان دائمًا من المناصرين لقضايا اليسار بجانب صديقه وزميل مهنته جورجي أمادو.

ومنذ روايته الأولى "أرض الخطيئة" وحتى وفاته في يونيو 2010، نشر ساراماغو عشرين رواية بالإضافة لستة أعمال مسرحية، بالإضافة للدراسات والقصص.

أثارت العديد من أعماله الجدل في أوروبا، مثل "مذكرات الدير" "قابيل"، وبالذات "الإنجيل كما يراه المسيح"، وواجه انتقادات كبيرة وإدانات من المجتمع الكاثوليكي البرتغالي والساسة المحافظين.

وخلال أعوامه التي بلغت 86، لم يتراجع ساراماغو عن قناعاته الأيديولوجية، لا مع سقوط سور برلين ولا مع سقوط الاتحاد السوفياتي. وذات مرة سأل صحفية: "وهل أنتِ كاثوليكية؟ وكيف لا تزالين كاثوليكية بعد محاكم التفتيش؟".

ثمانية أعوام مرت على رحيل ساراماغو، لكن قوة حضوره تمنح شعورًا بأنه لا يزال يحيا بيننا، سواء لموقفه المؤيد للقضية الفلسطينية أمام آلة القتل الإسرائيلية، ولموقفه الناقد للديمقراطية الغربية والنفاق السياسي، أو لقوة أعماله وتعمقها في الذات الإنسانية وفي المجتمع المعاصر. لقد استطاع ساراماغو في أعمال مثل "البصيرة"، "العمى"، "ثورة الأرض"، "كل الأسماء" أن يناقش أزمة الإنسان المعاصر والبيروقراطية الإجرائية والجشع البشري، واستطاع في أعمال مثل "قابيل" و"الإنجيل كما يراه المسيح" أن يناقش قضايا دينية شائكة لم يكن بوسع أحد غيره أن يضعها على الطاولة لينتقد رجال الدين ويكشف نفاقهم. وحتى آخر أيام حياته كان ساراماغو يكتب رواية يتناول فيها تجارة السلاح،

المسألة هنا ليست أنه كاتب ملتزم بقضايا العالم والإنسانية، بل قدرته على تحويل هذه القضايا إلى فن، وأن يصنع من هذا الفن فناً "ساراماغياً" ببصمته الأسلوبية، وأن يبقى هذا الفن شاهداً على الألفية الجديدة ومعبّرا عن مآسيها.

صدور المجلد الأخير لرسائل صموئيل بيكيت:

كان في مدينة الحمامات التونسية لما فاز بجائزة نوبل

عن دار "غاليمار" الفرنسية المرموقة، صدر مطلع الصيف الحالي المجلد الرابع والأخير من رسائل الكاتب الإيرلندي الكبير صموئيل بيكيت (1906 - 1989) الذي عاش الشطر الأعظم من حياته في باريس مختاراً أحياناً الكتابة بلغتها. وهذا ما فعله في "نصوص من أجل لا شيء" على سبيل المثال لا الحصر. ويحتوي هذا المجلد على جميع الرسائل التي كتبها بيكيت في الفترة الفاصلة بين عام 1966 و1989.

وكان بيكيت قد طلب من ناشره الفرنسي (جيروم ليندن) صاحب دار "مينوي" التي أصدت أعماله المسرحية والروائية كلها عام 1965 ألاّ ينشر أيّ رسالة من رسائله. لكن في عام 1985، تراجع عن قراره المذكور ليصدر مجلد من رسائله التي لها علاقة بأعماله. وفي عام 2001، عقب وفاة جيروم ليندن، أهملت وصية بيكيت، وشرعت دار "غاليمار" في نشر جميع رسائله من دون استثناء لتكشف هذه الرسائل جوانب خفية من حياة هذا الكاتب العبقري الذي كان يعشق الوحدة، وينفر من الحوارات ومن العلاقات الاجتماعية، ويفر هارباً من ثرثرة الصالونات الباريسية الأنيقة حيث يكثر التكلف والمجاملات. ومن فرط عشقه للصمت والوحدة، كان بيكت يختار أحياناً التحدث مع زوجته سوزان دوشفو - دومسنيل عبر الهاتف على الرغم من وجودهما في الشقة نفسها. وروى الكاتب المغربي محمد شكري أنه - أي بيكيت - كان يحب أن يتناول فطور الصباح في صالون للشاي في قلب طنجة، على بعد أربع أو خمس طاولات من زوجته. فلكأن كل واحد منهما لا يعرف الآخر.

ومع أن بيكيت كان يميل دائماً إلى الاختصار الشديد في جل كتاباته، ومتحفظاً في حياته، فإنه يبدو في رسائله محباً للإسهاب، والإطالة لكن من دون

أن يثير الملل. كما يبدو مُتْقنا لتلك السخرية المرة التي وسمت أعماله كلها. وتعكس الرسائل بعض مواقفه تجاه ما يحدث خصوصاً على المستوى الأدبي والفني والفكري. أما السياسة فلم ينشغل بها اطلاقاً. من ذلك مثلاً أن الرسائل التي كتبها في عام 1968 خالية تماماً من أيّ إشارة إلى الثورة الطلابية التي هزت فرنسا في العام المذكور، وإلى الأحداث والتظاهرات الضخمة التي جرت قرب شقته في "دونفار روشرو" حيث كان يقيم. وعندما أعلن (فاتيسلاف هافل) الثورة على النظام الشيوعي في ما كان يسمى بتشيكوسلوفاكيا، اكتفى بيكيت بأن أهداه مسرحية صغيرة من دون أن يدلي بأي تصريح له صلة مباشرة أو غير مباشرة بأي حدث سياسي. ولعله ورث نفوره من السياسة وأهلها عن جيمس جويس الذي عمل سكرتيراً له في الثلاثينيات من القرن الماضي عندما كان هذا الأخير منشغلاً بكتابة أثره "يقظة فينغن."

وما ندركه من خلال الرسائل التي كتبها في أواسط الستينيات هو أن بيكيت بدأ يشعر بـ" التعب"، وانتابه إحساس عميق بأن نهايته ككاتب باتت وشيكة إن لم تكن قد حدثت فعلاً. وربما لهذا السبب، باتت الكتابة عملية مضنية وعسيرة بالنسبة إليه. حتى لغته الأم لم تعد تطيعه كما كان حاله في السابق. وفي واحدة من رسائله، كتب يقول: "الكتابة بالإنكليزية التقليدية تزداد عسراً يوماً بعد آخر. بل إن هذا يبدو لي أحياناً عملاً بلا أي جدوى وبلا أي معنى. ولغتي الأم تلوح لي كما لو أنه خمار عليّ أن أمزقه لكي أصل إلى الأشياء (أي العدم) التي توجد هناك في العالم الآخر. ولأنه ليس باستطاعتنا أن نتخلص من اللغة بضربة واحدة، فإنه يتحتم علينا ألاّ نهمل أي شيء يمكن أن يساهم في التقليل من شأنها."

وفي رسالة أخرى يشير إلى أنه لم يعد يطمح في أي شيء آخر غير "الصمت"، وأنه أصبح "مُجَرّد هيكل عظميّ يتابع الآخرين من بعيد بطرف العين". كما أن رأسه بات فارغاً من أي فكرة جديدة ونضرة.

وعندما راجت إشاعات تقول بأنه قد يحرز جائزة نوبل للآداب، انطلق إلى مدينة الحمامات التونسية في خريف عام 1969. في كل صباح كان يذهب إلى

الشاطئ ليقضي ساعة أو أكثر سابحاً في المياه "اللذيذة"، وفي واحدة من رسائله وصف مشاهداته في الحمامات قائلاً: "لمحت قطاً وحشياً كبير الحجم وبطنه يكاد يلامس الأرض. وكانت هناك أسْراب من الطيور البيضاء مثل لقالق صغيرة. وكانت هناك أيضاً حُمُر وديعة مثقلة بعائلات بكامل أفرادها. ولا أثر لأي جمل. أما الناس ففقراء ولطفاء."

وعندما تعلن وسائل الإعلام عن فوزه بجائز نوبل وهو في الحمامات، يجد نفسه مضطراً للتخفي عن الأنظار. وقد ساعده في ذلك صاحب الفندق وعماله الذي حموه من "أذى الفضوليين" ليواصل التردد على الشاطئ مستمتعاً بالسباحة، وهدوء نهاية الصيف.

وإلى جيمس كناولسون الذي كان يعتزم كتابة سيرته، كتب بيكيت في عام 1972 يقول: "هناك سير جديرة بأن تُكتب. أما سيرتي فليست مهمة في حد ذاتها، ولا علاقة لها بأعمالي. وبكل بساطة أنا لا اعرف الكثير عن عملي تماماً مثلما هو حال عامل الرصاص مع الهيدروليكي."

وكان بيكيت قد خيّر بعد وفاة زوجته سوزان الاستقرار في مأوى للمسنين في باريس. وعندما زاره ناشره الألماني سوركامب، وجده على أسوأ حال "يتمتم ويتعثر مثل الشخصيات الشقية والمعذبة" في روايته وقصصه ومسرحياته. وقبيل وفاته، مودعاً أصدقاءه النادرين كتب يقول: "من فضلكم لقد حانت الساعة أيها السادة تماماً مثلما كان يفعل أصحاب الحانات في دبلن عند اقتراب الساعة العاشرة ليلاً". وفي رسالة بعث بها إلى نيكولا شكسبير كتب يقول: "المعذرة سيدي عن التأخير في الرد. كنت مُنْفَرداً بنفسي. وعلى أيٍّ حال كنت دائماً منفرداً بنفسي."

إجماع على استبعاد أميركا من جائزة "مان بوكر" البريطانية

عقب فوز جورج ساندرز بجائزة مان بوكر البريطانية، 2017، عن روايته الأولى "لينكولن في البرزخ"، ظهرت مخاوف كثيرة بشأن "أمركة" الجائزة، خصوصًا أن ساندرز هو ثاني أميركي يحصل عليها بعد بول بيتي. وكانت الجائزة، منذ تأسيسها في عام 1968، مخصصة لكتاب بريطانيا وأيرلندا ودول

الكومنولث؛ لكنها قررت، في عام 2014، تغيير قواعدها بفتح الطريق أمام الرواية المكتوبة بالإنكليزية من دون التقيد بالنطاق الجغرافي، ما سمح لكتاب أميركا بالدخول إلى ساحة المنافسة.

- **تغيير هوية البوكر**

كتبت (سيان قايين) في مقال بصحيفة "الغارديان"، البريطانية، تحت عنوان "دعوة جماعية من كبار الكتاب لإسقاط الأميركيين من جائزة البوكر"، أن أغلبية ساحقة من المؤلفين في (أكاديمية فوليو)، التي تضم بين صفوفها، (مارغريت أتوود) و(إيان ماكيوان) و(زادي سميث)، تطالب جائزة "مان بوكر" بالعودة إلى نهجها الأول، والاقتصار على البريطانيين والإيرلنديين ودول الكومنولث فحسب؛ اعتراضًا على الهيمنة الأميركية التي شهدتها الجائزة في الآونة الأخيرة.

وعدَّ بعض النقاد فوز ساندرز بالجائزة نذير شؤم، عمل على تغيير هوية الجائزة وعزَّز الوجود الثقيل للكتاب الأميركيين على حساب المؤلفين غير المعروفين في دول الكومنولث، وأن هؤلاء الذين استفادوا، سابقاً، من دعم الجائزة، أصبحوا الآن في وضع أقل حظاً. يقول الكاتب (جون بانفيل)، الذي فاز بالبوكر عام 2005، الذي أيّد، في البداية، توسيع نطاق "مان بوكر": "كانت الجائزة فريدة من نوعها منذ إطلاقها وحتى لحظة التغيير. لقد فقدت هذا التفرد، فهي الآن مجرد جائزة ضمن الجوائز الأخرى. أنا مقتنع بأن على مؤسسة البوكر اتخاذ خطوة جريئة الآن، تتمثل في الإقرار بأن التغيير كان خطأ فادحًا، وبوسعهم التراجع عنه".

ويرى (فرانسيس سبوفورد)، مؤلف "التل الذهبي"، أن الجوائز الأدبية الأميركية الكبرى تستهدف الأميركيين فقط، ولا تسمح لجنسيات أخرى بالترشح إليها. ولابد أن تمتد، هكذا حماية، إلى المؤلفين البريطانيين وإيرلندا ودول الكومنولث البريطاني. كما يرى أن "تأثير فتح" مان بوكر للكتاب الأميركيين، من دون أي تغيير مقابل في قواعد جوائز بوليتزر، وجوائز الكتب الوطنية، وما إلى ذلك من جوائز أميركية، يقلّص فرص الكتّاب البريطانيين

والإيرلنديين والهنود والكنديين والأستراليين والنيوزيلنديين والجنوب أفريقيين في التنافس والفوز.

- **ثقافة تحتضن الجميع**

ولا تبتعد الروائية البريطانية (تيسا هادلي) عن وجهة النظر نفسها حين تتحدث عن شخصية الجائزة التي تبدلت تماماً منذ دخول الأميركيين: "اعتادت جائزة مان بوكر على تركيز بؤرة اهتمامها، كل عام، على الرواية البريطانية ونتاج دول الكومنولث، أستشعر بأن تركيزها على هذا الأدب في حد ذاته كان يجعلها متفردة، فأعمال البريطانيين والكومنولث كانت إلى حد ما "تتحدث بعضها إلى البعض الآخر" ... الآن، يبدو أننا مجموعة فرعية فقط من الرواية الأميركية، وسنضيع في هوامشها".

وبينما صوّت حوالى (99٪) من كبار الكُتّاب لصالح عودة جائزة مان بوكر إلى قواعدها الأولى قبل السماح لكتاب أميركا بالتقدم لها، جاء رأي الناقد (سام ليث) في صالح التغيير. إذ يرى - على الرغم من تصاعد الغضب تجاه ثقل الوجود الأميركي وهيمنته على الجائزة - أن هناك مغزى أدبياً واضحاً من فتح الباب لمختلف الجنسيات، يبتعد بها عن الإقليمية ومحدوديتها ويفتح أفقًا لعالمية الجائزة.

وردًا على ملاحظة في مؤتمر صحفي حول "أمركة" الجائزة، خاصة وأن نصف المؤلفين تقريباً كانوا من أميركا، أوضحت (يونغ) بأن "الجنسية ليست قضية في اتخاذ قرار بشأن الفائز"، وأضافت للغارديان بأن "كل ما نستطيع قوله هو أننا نقيّم الكتب المقدمة لنا، ولا نجعل حكمنا يستند إلى الجنسية أو الجنس، بل إلى ما هو مكتوب". كما أعلنت المؤسسة أنها "تعانق اللغة الإنكليزية وهى تتدفق بسلاسة وحرية مفصحة عن مواهبها وحيويتها ومجدها أينما كان"، ورأت أن تلك التعديلات قد "أسقطت القيود الجغرافية وتجاوزت الحدود". كما أعلن (جورج ساندرز) في حفل تسليم الجائزة: "إننا نسمع فى الولايات المتحدة الآن كثيراً عن الحاجة لحماية الثقافة، حسناً هذه هي ليلة الثقافة. الثقافة العالمية التي تحتضن الجميع".

- **جائزة (فوليو) منافسة لجائزة (البوكر):**

أُعلن عن جائزة (فوليو) للمرة الأولى في عام 2011 كرد فعل على قرار جائزة (البوكر) بشأن التركيز على الأعمال سهلة القراءة، إذ ظهرت الدعوة إليها بعد استياء مجموعة من الكتاب في بريطانيا من الاتجاه الذي اتخذته جائزة مان بوكر، حيث رأوا أنها تميل نحو الروايات الرائجة أكثر من الروايات الأدبية. وقد استقبلتها وسائل الإعلام بوصفها منافساً نوعياً لجائزة البوكر. وهي أول جائزة للكتب المكتوبة باللغة الإنجليزية يشارك فيها كتّاب من شتى أرجاء العالم، فضلا عن فتح طريقها للكتابة غير الروائية مؤخرًا. ما يعني التغاضي عن نوع العمل المقدم. فقد اشتملت قائمتها القصيرة عام 2017 على أربع روايات، وكتاب عن أعمال الفنان الإسباني (فيلاسكويز)، وعملين من التأملات في السيرة الذاتية، وكتاب تحليلي عن الثورة والحرب. أي أن تأسيس جائزة (راثبون فوليو) في تلك السنة كان نوعاً من التحدي المباشر لجائزة البوكر المرموقة.

ويصرح (كيد) بأنه في حين كانت فوليو رداً على "الإحباط" بين الكتاب من بوكر في عام 2011، فإن العلاقة بين الجائزتين أصبحت الآن وثيقة، مع تميز جائزة فوليو في عام 2017 من خلال الاعتراف أيضًا بكتب غير أدبية: "نحن لا نقول إنه يجب عليهم تغييرها مرة أخرى. الأمر متروك لهم لاتخاذ قرار. هذا لا يتعلق بنا في مقابل بوكر، ربما كان ذلك في البداية". وفي شباط الماضي، وقّع 30 ناشرًا رسالة تحث منظمي مان بوكر على العودة إلى ما قبل التغيير، أو المخاطرة بـ "مستقبل أدبي متجانس". وردّت مؤسسة البوكر بقولها إنه لا يوجد دليل على أن التنوع في الجائزة قد تأثر. "إن الأمناء يعتقدون أن هذه المهمة لا يمكن تقييدها أو اختراقها بفعل الحدود الوطنية".

- **أزمة في الـ (مان بوكر):**

إلى جانب تعرضها حالياً –كما ذكرنا - لحملة جماعية من كبار الأدباء لإسقاط الكُتّاب الأمريكيين من جائزة المان بوكر الدولية؛ تتعرض لجنة الجائزة للكثير من الانتقادات بسبب إصرارها علي تغير جنسية أحد المرشحين للقائمة الطويلة من تايواني إلى «تايوان الصين»، إلا أن الكاتب التايواني (يو منج

يي) المدرج في القائمة الطويلة عن روايته «الدراجة المسروقة» التي يتتبع من خلالها رحلة على دراجة هوائية عتيقة للبحث عن والده واصفا من خلالها تاريخ تايوان الحديث، كتب على صفحته بموقع الفيس بوك: "على الرغم من أن تلك ليست سوى مرحلة أولى للحصول على الجائزة، إلا أنه يشرفني للغاية أن أكون ضمن القائمة الطويلة تحت جنسية تايوان آملاً أن تتيح للقراء رؤية تاريخ تايوان وروحها" وفي تصريح رسمي للمان بوكر الدولية أعلنت أنها تسعى للحصول على توضيح من وزارة الخارجية والكومنولث البريطاني بشأن الموقف الرسمي للبلاد تجاه تايوان حيث تلقت اقتراح يفترض أن تايوان تابعة للصين.

المعروف أنه منذ هروب الجيش إلى تايوان سنه 1949 حصلت تايوان على الحكم الذاتي وأصبح لديها حكومة منتخبة وعملة خاصة بها وعلاقات دبلوماسية مع العديد من الدول، إلا أن الصين لم تعترف بذلك رسمياً.

القائمة المختصرة لجائزة راثبون 2018

- 1 - **(أي شيء ممكن) لإليزابيث ستروت**

إليزابيث ستروت هي الأميركية الوحيدة المرشحة لجائزة راثبون هذا العام. وقد اشتهرت بروايتها السابقة؛ "اسمي لوسي بارتون" وتعمل هنا في روايتها "أي شيء ممكن" عبر مجموعة من الحكايات المتشابكة بطمس الأنواع الأدبية أو ما يمكن تسميته بالكتابة عبر النوعية. وهي تستدعي شخصياتها من روايتها السابقة لتستأنف حياتهم في أجواء مغايرة تمامًا.

- 2 - **(أحاديث مع الأصدقاء) لسالي روني**

ازدهرت الرواية الأيرلندية منذ سنوات عدة بظهور موجة أدبية جديدة، تقتحمها سالي روني في روايتها "أحاديث مع الأصدقاء" بجرأة مدهشة، ما جعلها تحظى باستحسان النقاد وإشادتهم بأسلوبها الساخر. تدور الرواية حول علاقة شاعرة تبلغ من العمر 21 عامًا بممثل متزوج يكبرها بسنوات. والرواية تطرح سؤالاً حول فوزها بالجائزة: هل يمكن أن يكون 2018 أول عام تمنح فيه فوليو جائزتها لرواية أولى؟

- 3 - (**الخروج من الغرب**) **لمحسن حميد**

رواية حميد "الخروج من الغرب" تتناول قضايا كبرى في عصرنا - العولمة والهجرة والنظام الدولي الجديد، من خلال قصة زوجين، مثلهما مثل الملايين من الناس، الذين يتم اقتلاعهم من بلادهم جراء الحرب. كان حميد قد اشتهر بروايته الثانية، "الأصولي الرافض"، لكن روايته الرابعة، التي كانت ضمن القائمة المختصرة لـ "مان بوكر"، تنافس هنا بقوة.

- 4 - (**أشباح تسونامي**) **لريتشارد لويد باري**

ريتشارد لويد باري صحافي مقيم في طوكيو وكان يعيش ويعمل في اليابان عندما ضرب زلزال هائل توهوكو في عام 2011، تلاه تسونامي والانهيار النووي اللاحق. وتعج أشباح تسونامي بأصوات المجتمعات المترنحة من الكارثة التي أودت بحياة يابانية أكثر من أي حدث منفرد منذ الحرب العالمية الثانية، وهي تركز على طريقة استجابة البشر لمآسٍ استثنائية.

- 5 - (**حدث ذات مرة في الشرق**) **لزياولو غو**

مذكرات زياولو غو، "حدث ذات مرة في الشرق"، عالمية في نطاقها وشخصية في تركيزها. وهي ترسم رحلة غو منذ نشأتها في ريف الصين وحتى انتقالها إلى لندن في مطلع القرن. وتعتبر غو كاتبة غزيرة الانتاج، ولها أعمال باللغة الصينية قبل أن تنتقل إلى الكتابة بالإنكليزية منذ حوالى عقد من الزمان. وتختبر كتابتها تجربة الانتقال بين الثقافات وتبدل الغايات في قلب الإنسان.

- 6 - (**صهريج** 13) **لجون ماكغريغور**

"صهريج 13" هي الرواية الرابعة لجون ماكغريفور الذي بدأ في روايته الأولى الصادرة عام 2003 "إذا لم يتحدث أحد عن أشياء رائعة"، بتجريب يتعلق بالشكل. وصهريج 13 رواية مثيرة تدور أحداثها بين سكان قرية بريطانية في أعقاب اختفاء فتاة في سن المراهقة، وقد حصلت بالفعل على جائزة كوستا للرواية.

- 7 - (**اليوم الذي فُقد**) **لريتشارد بيرد**

كتب ريتشارد بيرد تسعة كتب سابقة، لكن القارئ حين ينتهي من كتابه العاشر يشعر بأن هذا هو الكتاب الذي كان يحتاج إلى كتابته. "اليوم الذي فُقد" أقرب إلى مذكرات عن وفاة شقيق بيرد الأصغر الذي غرق في عطلته عندما كان المؤلف في الحادية عشرة. وترسم الرواية صورة لعائلة ولفترة تاريخية، متأملة في الصمت الذي يؤطر الخسارة.

- 8 - (**دموع بيضاء**) **هاري كونزرو**

في "دموع بيضاء"، يستفيد الروائي البريطاني هاري كونزرو، المقيم في نيويورك، من الموسيقى للوصول إلى نوع من التأمل حول قضية العرق في أميركا. وهي رواية كونزرو الخامسة، وقد عدّ بعض النقاد عدم وصولها إلى قوائم مختصرة أخرى حكماً غير عادل.

القائمة الطويلة لجائزة (الكاتبات) 2018:

قامت الكاتبة البريطانية (كيت موس)، في عام 1992، بإجراء إحصائية عن عدد الروايات التي كتبتها نساء، ورشحت لجائزة البوكر. وذلك بعد أن أُعلنت قائمة البوكر عام 1991 ولم ضم اسم أي كاتبة، وخرجت بنتيجة صادمة حسبما صرحت آنذاك لصحيفة الغارديان البريطانية، إذ لم يتعدَ نصيب المرأة من الجوائز حسب إحصائية موس نسبة (10٪)!

- **جائزة تخص المرأة وحدها**

كانت تلك هي الإرهاصة الأولى، لإطلاق جائزة "تخص المرأة وحدها"، بعد عقود من الصمت والتجاهل، فضلاً عن اللمز - بين الحين والآخر - بشأن قدرة النساء على الخلق والإبداع! وفي عام 1996، انطلقت الجائزة، كنوع من رد فعل على الهيمنة الذكورية التي وجدها البعض، تشكل السواد الأعظم في منظومة النشر والتوزيع والترشيح والتحكيم في الجوائز، أي أن الموضوع خرج عن نطاقه الأدبي ودخل في نطاق الجندر (النوع). ويعزز ذلك تصريح (سارة

تشورشويل)؛ إحدى المحكمات في البوكر: "نقرأ ما يقدمه لنا الناشرون... إذا لم يقدم الناشرون سوى عدد قليل من الكاتبات، فإن ذلك يعد دالة على التحيز المؤسسي في ثقافتنا".

على الرغم مما يبدو من تخصيص جائزة لأدب المرأة من تحيز (جندري) لا لبس فيه، يستدعي فكرة الإقصاء للنصف الآخر، كما يستدعي هاجساً حول ما يحمل الحظر في ساحة التنافس في طياته من تعزيز لوجود ثقل ما في كتابة الرجل قد يطيح بكتابة المرأة، على الرغم من كل ذلك، فقد نأت الجائزة بنفسها عن التحيز عدا فيما يخص النوع واللغة، وعملت عبر تاريخها على تخطي موطن الكاتبة وبلد الإقامة، مرشحة كاتبات تميزن بالبراعة والأصالة وسهولة التلقي، مثل (إليانور ماكبرايد)، و(آلي سميث) و(أندريا ليفي).

- **من "القتلة" إلى "حوريات البحر"**

تميزت القائمة الطويلة لجائزة الكاتبات بقدر وافر من الثراء والتنوع كما يتضح من العناوين وأسماء الكاتبات، هذا التنوع الذي رصدته (أليسون فلود) في الغارديان من "القتلة" إلى "حوريات البحر"، يبرهن وفق تصريح رئيسة التحكيم (سارة ساندز)، على عدم صدق ما يقال عن "الصورة النمطية لكتابة المرأة". **<u>فقد تضمنت القائمة 16 عنواناً</u>**: "شاطئ مانهاتن" للأميركية الفائزة بجائزة بوليتزر للأدب عام 2011، (جينيفر إيغان) عن روايتها "زيارة من فرقة الحمقى". و"وزارة السعادة القصوى" للكاتبة الهندية الشهيرة الفائزة بجائزة بوكر 1997، (أروندati روي) عن روايتها "إله الأشياء الصغيرة". وفيها توثق أرونداتي -بعد عشرين عاماً من روايتها الأولى - لظاهرة العنف في بلدها على المستويين الخاص والعام، لذا فقد أثارت الرواية الكثير من البلبلة عقب صدورها بين مواطنيها في الهند.

وفي مواجهة جينيفر إيغان وأرونداتي روي، وردت ستة عناوين في القائمة لأول مرة. منها "اليانور أوليفانت بخير تماماً" لغايل هانيمان، وكانت غايل قد فازت بجائزة (كوستا) لأفضل رواية، و"حورية البحر والسيدة هانكوك" لـ(أميوجن هيرميس)، وفيها تتناول فكرة التقاط حورية بحر من شاطئ بلندن،

أيضًا رواية "فرحان" لـ(نيكولا باركر)، الكاتبة المعروفة بمعالجتها لموضوعات استثنائية على مدى عقدين من الكتابة، وتتخيل عبرها المستقبل البعيد في يوتوبيا واضحة، وهناك صورة لزواج عنيف للكاتبة (مينا كانداسامي)، عندما كنت أضربك: أو صورة للكاتبة كزوجة شابة، كما تقدم (سارة شميدت) إعادة لتصوير جرائم القتل في ليزي بوردن، بروايتها "انظر ماذا فعلت".

- **أبعاد الصورة غير حقيقية**

تبدو هذه العبارة المصاغة بأقل قدر من الكلمات، مناسبة تماماً في سياقنا هذا، فما قيل ويقال عن نتاج المرأة عبر العصور لم يكن سوى انعكاس لإرث طويل لا علاقة له بالأدب بقدر صلته الوثيقة بصورة المرأة كنوع. "فكل امرأة لديها القدرة على الوصول إلى النهر الواقع أسفل النهر" حسب تعبير كلارسا بنكولا، وهو ما ظهر جليًا كما ذكرت الغارديان في رصدها لمدى التنوع الحقيقي وجرأته في الموضوعات وفي أسماء الكاتبات هذا العام. تقول ساندز "يمكن للمرأة التعامل مع أي موضوع حسبما قرأت؛ بإمكانها بالفعل معالجة موضوعات كبيرة. فلا يخالجك شعور ما بأن القائمة ينقصها شيء، أو بأنها مجتزأة، إذ تعتقد مثلاً أنك بحاجة إلى الرجال لتشيد العالم؛ فالعالم مشمول جيدًا في هذه القائمة".

وبعد قراءة ما يقرب من 200 كتاب للتوصل إلى القائمة الطويلة، لاحظت أن العديد من العناوين التي قدمتها الكاتبات في هذا العام تتميز بـ "جانب المغامرة ... يبدو أن هناك الكثير من النساء يتوغلن في البرية". "لقد كنت مهتمة حقًا بعدد من الكاتبات اللواتي يكتبن لا لمجرد كونهن كاتبات محترفات، ولكن لأن لديهن تجارب إضافية. سواء في علم النفس أوفي أمانة المكتبات، أو العمل في متاحف. لقد حصلنا على ثروة واسعة من التجارب المقدمة في سرد مشوق. إنه ثراء حقيقي بكتابة تتطلع للخارج... فالنطاق الهائل مثير بالفعل".

غاب عن القائمة عدة عناوين، بما في ذلك أحدث رواية للفائزة السابقة "إلي سميث"، والعمل الأول لسالي روني الذي لاقى نجاحًا كبيرًا، "محادثات مع الأصدقاء". وبدلاً من العملين السابقين، اختارت لجنة التحكيم "الميت" الرواية

التي دخلت القائمة القصيرة لفيونا موزلي، إلى جانب "حريق في البيت" لكاميلا شامسي وكانت بدورها في قائمة البوكر الطويلة. وكانت شمسي قد دعت منذ ثلاثة أعوام إلى تخصيص عام 2018 لنشر كتب النساء فقط بمناسبة مرور مائة عام على منح المرأة في بريطانيا حق التصويت، وصرحت للغارديان بأن دعوتها لا تقتصر على دور النشر فقط، ولا تعني أن يتوقف الكتاب من الذكور عن تقديم أعمالهم للنشر، بل كل ما ترجوه أن ينتظروا مدة 12 شهراً ليس إلا، وأن يظهروا اهتمامًا بقراءة كتب بأقلام النساء، وتقديم مراجعات وتقييمات فضلاً عن ترشيحها للجوائز، مبررة دعوتها بعدم وجود توازن في النشر، ولا بد من حملة لمواجهته. لم يستجب لدعوة شامسي سوى ناشر واحد؛ صاحب دار "آند أذر ستوريز".

ورد في القائمة الطويلة أيضاً، "خدعة لوقتٍ ما"، لكيت دي وال، حيث تلتقي فتاة إيرلندية بصبي أيرلندي في إحدى ليالي برمنغهام في سبعينيات القرن العشرين. لتدمرها سنوات مأساوية فيما بعد.

- **نساءٌ يركضن مع الذئاب**

تصرح ساندز بمدى التردد الذي وقعت فيه اللجنة أثناء التحكيم، ما بين نعم ولا وربما، أمام هذا القدر من الثراء. لكن في النهاية لم يكن الأمر صعباً. "لقد التزمنا بمعايير" إذا كان عليك فقط اقتراح كتاب لشخص ما، ماذا سيكون؟ "... ربما تكون هذه ميزة جائزة المرأة مع محكمات من النساء: فأنت تميل إلى أن تكون كريماً إلى حد كبير تجاه بعضكما البعض. لقد كان تعاونًا حقيقيًا. "مع الصحافية أنيتا أناند، الكوميديانة كاتي براند، المؤسسة لحزب المساواة للمرأة كاثرين ماير والممثلة إموجين ستوبس، ووجهت ساندز اهتمامًا خاصًا يضمن تنوع "النطاق الجغرافي" في العناوين الطويلة: فهناك ثمانٍ من بريطانيا، وأربع من أميركا، واثنتان من الهند، وأسترالية واحدة وكاتبة باكستانية / بريطانية في قائمة هذا العام.

ربما يسترعي الانتباه تخصيص جائزة للمرأة كرد فعل على عدم وجود كاتبة واحدة في قائمة البوكر 1992، أو وفق النسبة الهزيلة التي رصدتها موس،

ما يجعلنا بصدد التحدث عن جائزة باعتبارها نوعًا من المطالبات الخاصة، وهذا ما تنفيه ساندز بقولها: يتضح من عناوين القائمة الطويلة هذا العام أن الجائزة لم تكن ناجمة عن مطالبات خاصة، لكاتبات لا يستطعن تحقيقها في ظروف أخرى. فليس حقيقياً الادعاء بأننا مضطرون إلى الاعتناء بمجموعة من الأشخاص يحتاجون إلى الدعم، هذا الأمر عاري الصحة، فلا شك مطلقاً في أن هؤلاء الكاتبات جديرات بالاحتفاء والتكريم".

فما قرأته في تلك الأعمال ينم عن مقدرة هائلة على الغوص في مواضيع جريئة ومدهشة وتتسم بالثراء والتنوع ينفي الصورة المطروحة عن نمطية كتابة المرأة، هناك ثقة عالية وخيال واسع وجرأة في التناول: "لا يبدو أن هناك أي موضوع تشعر به المرأة بأنه يتجاوزها ... بعض هذه الكتب تتعامل مع الضحية، لذلك تجد ضحايا العنف الأنثوي، ولكن بعد ذلك تجد الجناة كذلك. إنه شعور متعدد الجوانب للغاية وهذا ما يمنحه ثقته. لا يمكن أن تكون المرأة مهملة بأي شكل من الأشكال. لقد شعرت برؤية واسعة بحق".

تبلغ قيمة جائزة الكاتبات 30000 جنيه إسترليني وتمنح عن "التميز والأصالة وسهولة التلقي" للكاتبات فقط من جميع أنحاء العالم، وجائزة هذا العام مدعومة من قبل ثلاثة شركاء: Baileys و Deloitte و NatWest. سيتم الإعلان عن الفائزة، التي ستنضم إلى الأميركية ليونيل شرايفر، ونعومي ألدرمان وسادي سميث، في 6 حزيران.

لقد شهد عام 2017 تحولاً غير مسبوق في عالم الكتابة، وتصدرت النساء قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في أميركا، حسب إحصائيات منافذ البيع وباعترافهم، وتحضرني هنا كلمات كلاريسا بنكولا في كتابها البحثي المتفرد "نساء يركضن مع الذئاب: "دعينا ننطلق الآن، ونتذكر أنفسنا في الماضي، في روح المرأة الوحشية، دعينا نغني كي ينمو لحمها على عظامنا مرة أخرى، انزعي عنك أي رداء زائف ألبسونا إياه، وتدثري بالرداء الحقيقي للحدس الغريزي والمعرفة، نقي عوالم الروح التي كانت يوماً ملكاً لنا".

* د. طالب عمران

في مدينة فاس

مغامرة بطعم آخر

قال لي الدكتور هاشم القاسمي من جامعة فاس وهو يتحدث عن جامع القرويين:

– أنا أؤكد أن المعرفة بدأ تدريسها بالقرويين، حين كان جامعاً صغيراً ولكنه تحول في أواسط الموحدين إلى جامعة ، فاس هي أم الفكر المغربي هي المدينة المفكرة، التي تنتشر فيها الحكمة.. فاس الإدريسية من (193 – إلى 305 للهجرة) كانت تتهيأ لتكون مدينة العلم والمعرفة، وقد أبرز الفاطميون ذلك في فاس وفي القرويين بالذات..



بعد الأدارسة تغيّرت فاس وفي العصر المرابطي ثم الموحدي.. تحولت المساجد كلها إلى شبه جامعات، كانت مراكش المدينة الصحراوية هي القائدة، وعندما بدأ التاريخ يتغير عام 668 للهجرة (1269) للميلاد، ولدت فاس العالمية، التي استقطبت العلماء من القيروان وقرطبة وإشبيلية وبدأت تنهض متقدمة، مع تراجع مدن الأندلس..

* روائي وقاص وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

وقال الدكتور محمد سرغيني: استقطبت جامعة القرويين الطبقة المثقفة، وفيها تطور الشعر، وانتشرت الحركة الشعرية وزاد تعداد الشعراء.. أنا أشعر وأنا أتحدث من جامعة فاس، عن فاس المدينة القديمة، أنها جزء من ترنيمة علم وفكر سادت البلاد وتحولت إلى ترنيمة أسرة..

ويقودنا دليلنا (محمد السملالي) إلى مدرسة العطارين، حيث القاعات مزخرفة، على جدرانها آيات قرآنية، وفي ساحتها نافورة ماء كبيرة هي النافورة الرئيسة..

ويرجع تاريخ المدرسة إلى القرن الرابع عشر، حيث أسسها أبو سعد المريني عام (1325) م وتعدُّ من أقدم المدارس، كانوا يدرسون فيها الطب والقانون والصيدلة والفيزياء.. وقد سميت بمدرسة العطارين لأنها توجد في منطقة أسواق العطارين.. وفي فارس كانت توجد نحو (15) مدرسة قرآنية في ذلك الحين، تشبه مدرسة العطارين وتدرس موادها نفسها تقريباً بفروع مختلفة..

وفي أيام السلطان (فارس بوعنان) (المريني) الذي استمر حكمه مابين 749 – 759 للهجرة (1348 ، 1357 للميلاد) شيدت أكثر المدارس المغربية الرائعة شهرة هي المدرسة البوعنانية.. وتشبه إلى حد كبير مدرسة العطارين، إلا أنها أكثر اتساعاً، وتلاميذها كانوا أكثر عدداً، وقد تنوعت فيها فروع العلم.. وتبدو جدرانها منقوشة ومزخرفة بالآيات القرآنية.. ويقوم تخطيط المدرسة البوعنانية، على أساس الصحن المحاط بالأروقة ويلاحظ أن الصحن واسع تتوسطه بركة ماء، وتحيط به من ثلاث جهات أعمدة وقناطر.. وتتوسط الضلعين الجانبيين قاعات للتدريس، شكلها مربع.. وهي مسقوفة بقبة.. والطابق العلوي خصص لسكن الطلاب والأساتذة.. وتحتل المئذنة الركن الشمالي الغربي وهي على شكل برج مربع كمآذن المغرب المعروفة..

وفي المدرسة (موضأة) وخارجها صفان من الدكاكين على جانبي بوابتها الرئيسة.. والمبنى غني بعناصره المعمارية والزخرفية التي تمثل العصر..

إن مدارس المرينيين، في فاس، عديدة فعدا عن مدرسة العطارين ومدرسة بوعنان هناك مدارس الشراطين والصفارين والصباغين التي اتخذت من أسماء الأسواق التي أقيمت المدارس قربها، تلك الأسماء.. ولم تخل فاس من مغامرة.. فحين رغب رفيق رحلتي (مازن) المصور أن يرتاح في الفندق بعد نوبة ألم فظيعة من جراء تحرك الحصى في الكلية.. تناول دواءه ولجأ إلى النوم مع المسكّن..

خرجت أدور في الشوارع، سعيداً، لتواجدي في فاس لاحقتني امرأة عجوز بدت أشبه بالمشرّدة وهي تقول:

-ألا ترغب في التعرّف على أماكن أخرى، تريك الوجه الآخر من فاس..

قلت: ـ كانت جولتي شاملة تقريباً، ثم هل هناك وجه آخر لفاس لا أعرفه؟ لا أعتقد ذلك..

قالت بثقة: ـ إنه وجه الغرف السرية والسحر والقوى الخارقة..

قلت: ـ وفي أي مكان منها توجد هذه الغرف السرية؟

قالت: ـ اتبعني يا بني ولا تخف.. لا أريد الكثير من المال، بل أريد مبلغاً ضئيلاً احتاجه كمصروف خاص..

قلت ـ لابأس ..

شعرت بالاطمئنان إليها، كانت ترتدي اللباس المغربي وعلى رأسها القلنسوة، التي أضفت على شكلها نوعاً من السحر وهي تتمايل كأنها تترنّح على طرفيها دون أن تستخدم عصاها التي تحملها..

سألتها: ـ كم عمرك يا خالة؟

ضحكت: ـ لابأس يا بني، مازال في جسمي رمق.. هه.. سندخل الآن زقاقاً ضيقاً، انتبه بعض الدرجات محفّرة..

قلت: ـ لابأس.. سأنتبه لذلك.

كانت العجوز تمشي أمامي وتتوقف كل فترة لتتأكد أنني ما زلت وراءها.. ثم توقفت أمام باب خشبي قديم، تتدلّى منه حلقة ثقيلة ضخمة، طرقت

بها الباب بطرقات متواترة، كأنها شيفرة خاصة.. وبعد قليل فتح الباب، وأطل وجه كهل حليق الذقن والرأس، نظر حوله باستغراب حين رآني، ولكنه ما إن لمح العجوز حتى أسفر فمه عن تكشيرة بانت من خلالها أسنانه المتفرقة.. ثم أفسح لنا طريق الدخول.. كانت هناك فسحة صغيرة تطل على مدخل ضيّق لصالة واسعة انتشر فيها بعض الرجال المتقدمين في السن..

-لدينا غريب يا سيدي، جاء إلى فاس في رحلة كشف كما يقول..

-أهلاً بك يا(زليخة) أنت وضيفك الغريب.. تفضل يا بني، اجلس..

شعرت أنني محاط بنظرات فضولية لمن في الصالة، الذين صمتوا تماماً وهم يتأملونني:

- من أي بلد أنت؟

قلت: ـ من الشام.. في مهمة إعلامية..

نظر لي من يجلس في صدر المكان، كان هو الأكبر في السن كما ظهر لي، يرتدي لباساً قديماً، ويحيطه الآخرون بالاحترام: ـ أهلاً بك.. هه يا زليخة ضيفك من الشام، أصبح ضيفنا.. ما هو اسمك يا بني؟

قلت له اسمي، وأنا أتأمل وجه العجوز التي بدت مرتبكة..

-حسناً، أردت أن أحضره إلى هنا، لأنني رأيت نظراته الفضولية وهي تستكشف الشارع والبيوت القديمة والناس..

-فعلاً، ما قالته الخالة صحيح، وأنا سعيد لأنها أحضرتني إليكم، لأرى الوجه الآخر من فاس..

-لابأس، اجلس هنا وراقبنا، وكن صامتاً هادئاً، قد ترى أشياء غير مألوفة، ومشاهد لاتتوقعها، وقد لا يعجبك بعضها، ولكن المهم أن تبقى هادئاً..

هززت رأسي: ـ لابأس سأبقى هادئاً..

شعرت بالراحة لأنني سأكون في دور المراقب، غير المشارك فيما يجري، وبعد لحظات بدأ بعض الموجودين يظهر عروضه كما سماها.. كانت عروضاً

تظهر تفوقه في ميدان السيطرة على بعض أعضاء الجسم، سيطرة لا تصدق..

أحدهم وكان في نحو الخمسين من عمره، قام بجعل جسمه بشكل دائري، دار بها كعجلة حتى توقف أمام الشيخ، وآخر أظهر براعته في ابتلاع السكاكين.. وآخر أخذ يقضم زجاج كأس، بعد أن أفرغ ما فيه من ماء، كانت قطع الزجاج تدخل جوفه دون أن تبدو عليه أيُّ ردود أفعال متألمة..

أما الشخص الثالث الذي أدهشني فكان يحمل دستة سيوف قصيرة وحادة، بدأ يطعن بها نفسه في أماكن مختلفة من جسمه، ومن بينها رقبته.. ثم أخذ يزيلها بالتدريج، ويمسح مكانها بشيء من لعابه، لتعود كما كانت.. أما الرابع فتمدد على الأرض وبدأ يرفع جسمه المتشنج لما يقرب من خمسين سنتمتراً ثم هبط به بالتدريج..

وأغلب تلك الألعاب رأيتها في الهند، ورأيت أفعالاً أشد منها وقعاً وصعوبة.. وكأنما كان الشيخ يراقبني، ولمّا لم ير مني أي ردّ فعل تدل على انبهاري بما يقدمونه، أشار لي أن أجلس إلى جانبه. فنهضت ليفسح رجاله لي مكاناً إلى يمينه:

-لا يبدو عليك الاستغراب مما يفعله الرجال هنا؟

قلت: ـ كنت في الهند لسنوات، ورأيت أفعالاً أغرب مما يفعله رجالك..

هز رأسه مستغرباً: ـ آه، جئت لترى أشياء تفوق ما رأيته عند الهنود؟ اعتقدت أننا نحن المغاربة، مما يعملون باستنهاض قواهم الخفية، أكثر براعة من الهنود الذين عاشرتهم..

قلت موضحاً: ـ لا.. لم آتي لأقارنكم بهم، جئت لأتعرف على ما تفعلونه..

قال: ـ لابأس.. هه.. جهز لي المكان يا ثابت..

نهض المدعو ثابت، كان رجلاً طويلاً ضخماً بدت قواه العضلية واضحة:

-حاضر يا شيخي.. جهزوا المكان بسرعة.. مولانا يريد أن يقدم عرضه الخاص..

أثار ذلك الرجال المتواجدين، فبدوا مسرورين مما سيفعله كبيرهم.. نهض الشيخ، وخلع جبته المغربية، وبدت قامته المنتصبة ثانية، وهو يتقدم إلى وسط الصالة.. حيّا الموجودين بإيماءات متتالية ثم اختفى فجأة.. وصلت دهشتي حدّ الذهول، حين رأيته يجلس قربي فجأة.. ثم انتقل بلمح البصر بعد أن اختفى من جانبي، ليظهر قرب الباب الخشبي الكبير.. كان يختفي، ثم يظهر في مكان آخر، وكرر ذلك مرات ومرات.. قبل أن يستقر إلى جانبي.. ثم همس لي: ـ انظر الآن إلى الأشخاص الموجودين، عدّهم إن أردت.. هيا لا تتردد.. ما ستقوم به سيكون هاماً في عملي التالي.. هل عددتهم؟ كم هو العدد؟

قلت: ـ اثنان وعشرون شخصاً بما فيهم أنا وأنت..

قال: ـ ((عدهم من جديد)) نظرت إليهم فوجدت أن نصفهم قد اختفى، وبدأ من بقي يختفي من أمام عيني الواحد تلو الآخر، حتى اختفوا جميعاً، ثم نظر إلي الشيخ مبتسماً واختفى.. ذعرت وأنا أجد نفسي وحيداً في مكان خلا فجأة من المتواجدين فيه.. ثم شعرت بيد تهزني من ذهولي.. كان الشيخ يجلس إلى جانبي: ـ ستراهم من جديد، انظر جيداً..

بدأوا يعودون إلى الظهور، وكأن شيئاً لم يجر لهم.. سألت أحد الجالسين قربي: ـ ألم تر نفسك وقد اختفيت فجأة..

قال: ـ بالطبع، اعتدنا على ذلك، شيخنا يقوم بهذا العمل بثقة واقتدار إنها جزء من قواه الكامنة، يستخدمها في مثل هذه الأفعال..

كانت مغامرة فعلاً ولكن بطعم آخر مختلف...